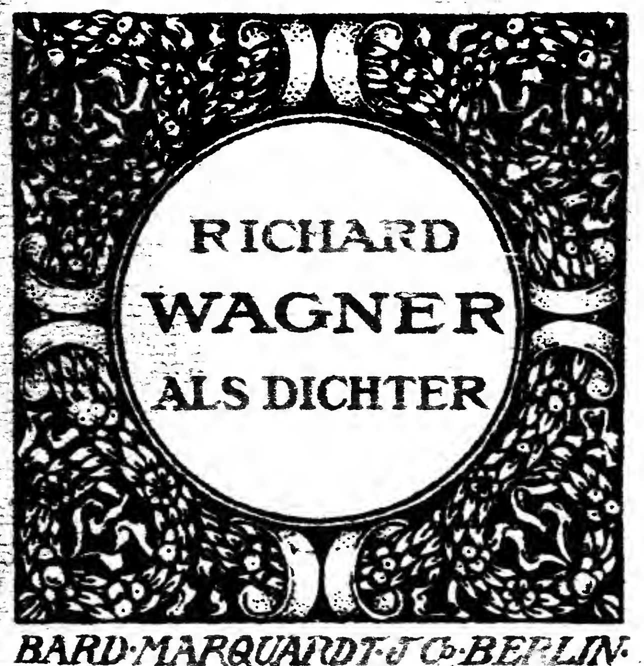
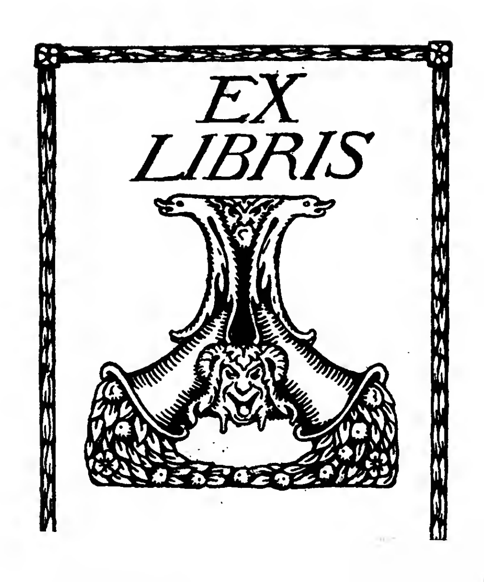
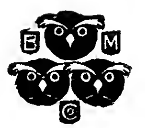
DIE LITERATUR

HERAUSGEGEBEN · VON
GEORG · BRANDES



BARD · MARQUARDT · & Co · BERLIN ·


EX
LIBRIS



DIE LITERATUR

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER EINZELDARSTELLUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON

GEORG BRANDES

VIERZEHNTER BAND



DIE LITERATUR

Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen

Herausgegeben von

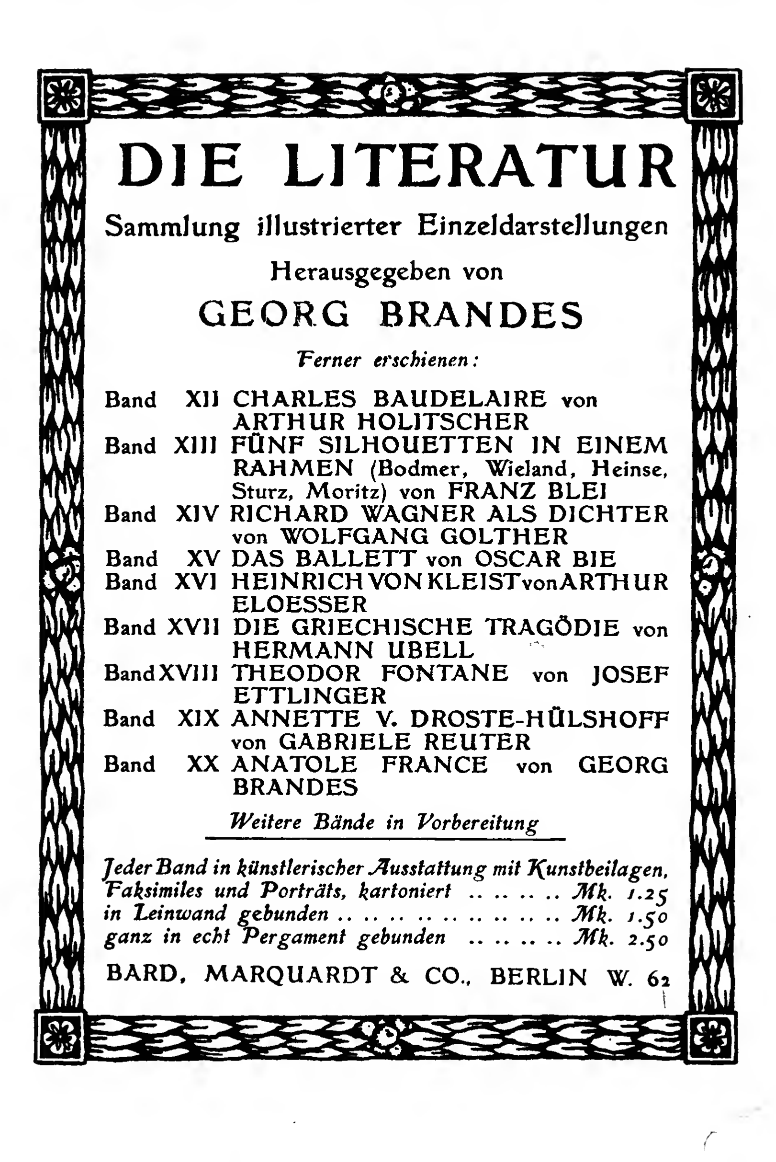
GEORG BRANDES

Bisher erschienen:

Band I UNTERHALTUNGEN ÜBER LITERARISCHE GEGENSTÄNDE von HUGO VON HOFMANNSTHAL
Band II ARISTOTELES von FRITZ MAUTHNER
Band III DIE GALANTE ZEIT UND IHR ENDE (Piron, Abbé Galiani, Rétif de la Bretonne, Grimod de la Reynière, Choderlos de Laclos) von FRANZ BLEI
Band IV MAXIM GORKI von HANS OSTWALD
Band V DIE JAPANISCHE DICHTUNG von OTTO HAUSER
Band VI NOVALIS von FRANZ BLEI
Band VII SELMA LAGERLÖF von OSCAR LEVERTIN
Band VIII DIE KUNST DER ERZÄHLUNG von JAKOB WASSERMANN
Band IX SCHAUSPIELKUNST v. ALFRED KERR
Band X GOTTFRIED KELLER von OTTO STOESSL
Band XI NORDISCHE PORTRÄTS AUS VIER REICHEN (Bang, Hamsun, Obstfelder, Geyerstam, Aho) v. FELIX POPPENBERG

Fortsetzung auf nächster Seite

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 62


DIE LITERATUR
Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen
Herausgegeben von
GEORG BRANDES
Ferner erschienen:
Band XII CHARLES BAUDELAIRE von ARTHUR HOLITSCHER
Band XIII FÜNF SILHOUETTEN IN EINEM RAHMEN (Bodmer, Wieland, Heinse, Sturz, Moritz) von FRANZ BLEI
Band XIV RICHARD WAGNER ALS DICHTER von WOLFGANG GOLTHER
Band XV DAS BALLETT von OSCAR BIE
Band XVI HEINRICH VON KLEIST von ARTHUR ELOESSER
Band XVII DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE von HERMANN UBELL
Band XVIII THEODOR FONTANE von JOSEF ETTLINGER
Band XIX ANNETTE V. DROSTE-HÜLSHOFF von GABRIELE REUTER
Band XX ANATOLE FRANCE von GEORG BRANDES
Weitere Bände in Vorbereitung
Jeder Band in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen, Faksimiles und Porträts, kartoniert .. .. Mk. 1.25
in Leinwand gebunden .. .. Mk. 1.50
ganz in echt Pergament gebunden .. .. Mk. 2.50
BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 62



DIE LITERATUR

Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen

Herausgegeben von

GEORG BRANDES

Unsere Mitarbeiter:

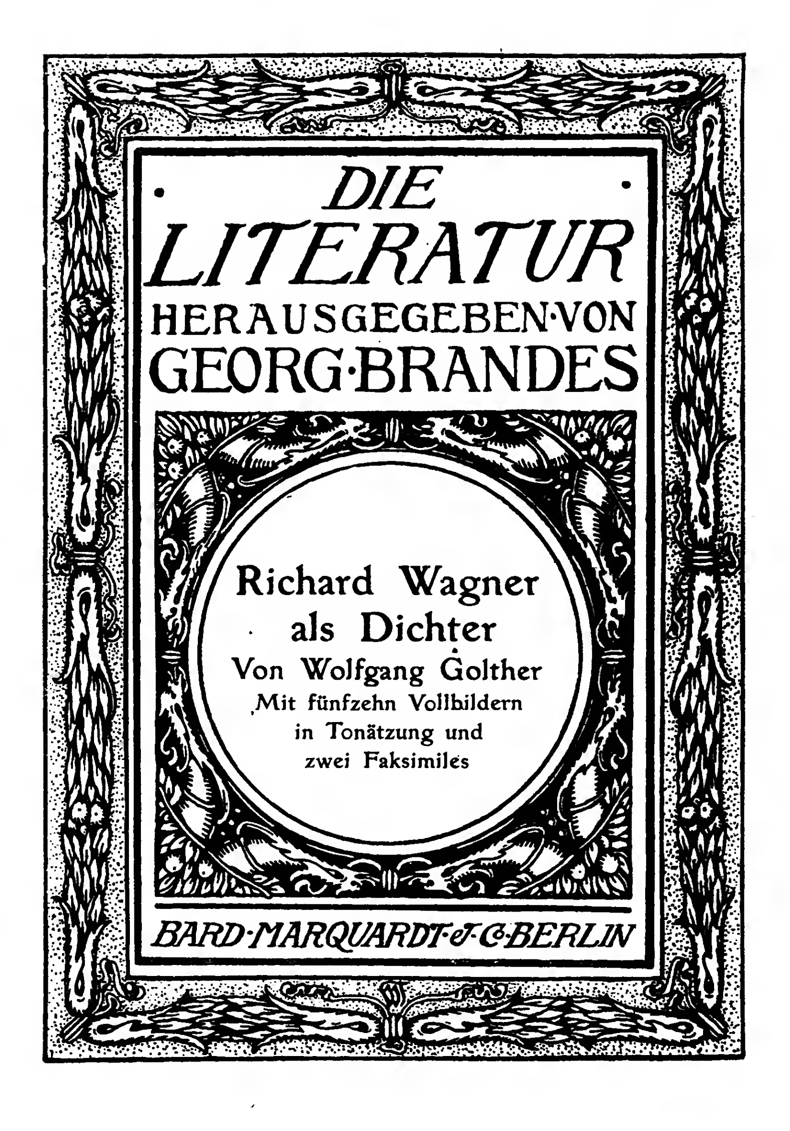
Peter Altenberg · Hermann Bahr · Oskar Bie · Franz Blei Helene Böhlau · Max Burckhard · Vincenz Chiavacci M. G. Conrad · Max Dreyer · Friedrich Düsel · Marie von Ebner-Eschenbach · Arthur Eloesser · Josef Ettlinger · Anatole France · Ludwig Ganghofer · Gustav af Geyerstam · Wolfgang Golther · Max Halbe · Heinrich Hart · Otto Hauser · Ludwig Hevesi · Hugo von Hofmannsthal · Arthur Holitscher · Felix Holländer Arno Holz · Rudolf Kassner · Alfred Kerr · Ellen Key Isolde Kurz · Oskar Levertin · Lynkeus · Fritz Mauthner Max Messer · Hans von Müller · Georg Freih. von Ompteda · Max Osborn · Hans Ostwald · Willy Pastor Felix Poppenberg · Gabriele Reuter · Rainer Maria Rilke · Hugo Salus · Felix Salten · Johannes Schlaf Friedr. Spielhagen · Helene Stöcker · Otto Stoessl Hermann Ubell · Jakob Wassermann · Frank Wedekind Ernst von Wildenbruch

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 62



RICHARD WAGNER

Nach einer Rötelzeichnung Franz v. Lenbachs



DIE LITERATUR

HERAUSGEGEBEN·VON GEORG·BRANDES

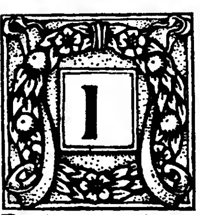
Richard Wagner als Dichter

Von Wolfgang Golther

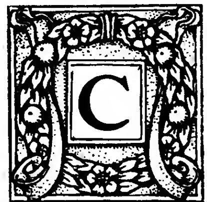
Mit fünfzehn Vollbildern in Tonätzung und zwei Faksimiles

BARD·MARQUARDT·&·Co·BERLIN

VORWORT



CH HABE HIER KURZ ZUsammengefaßt und gleichmäßig auf die Betrachtung aller Werke ausgedehnt, was ich in manchen Vorträgen, Einzeluntersuchungen und Schriften ausführlich behandelte. Zur objektiven Würdigung des Dichters gelangt man am sichersten auf vergleichender Grundlage, indem sich daraus unmittelbar die Eigenart des von Wagner gesuchten Dramas und seiner Stoffgestaltung ergibt. In den zahlreichen Wagnerschriften scheint mir diese Betrachtungsweise verhältnismäßig noch etwas im Rückstand. Sie ist aber unerläßlich bei einem Dichter, der Vergangenheit und Gegenwart in eins empfunden hat. Die beigegebenen Bilder zeigen die Rückwirkung der Meisterkunst auf die Maler und Zeichner und bewähren aufs neue die stimmungsvolle Bildkraft, die in Wagners Werken waltet und deren künstlerische Verwirklichung eine besonders dankbare und wichtige Aufgabe der heutigen Bühne ist. Richard Wagner dichtete mit dem Auge des Malers, aus voller lebendiger Anschauung. —



CHAMBERLAIN BEGINNT seine ausgezeichnete Schrift über das Drama Richard Wagners (Leipzig 1894) mit den Worten: „Die erste und unerläßlichste Einsicht ist, zu begreifen, daß Wagner von allem Anfang in erster Linie dramatischer Dichter war; die zweite, daß seine dramatische Begabung von Hause aus in einem speziellen, individuellen Gestaltungstriebe sich kund gab, bei welchem Wort und Ton als gleich notwendig sich betätigten." Wagner strebt, zuerst unbewußt, aber allmählich immer klarer sein Ziel erkennend, zu einem neuen Drama aus dem Geiste der Musik, einem Kunstwerk, das vor ihm nur in der Idee ausgezeichneter Geister, insbesondere unserer klassischen Dichter, ahnungsvoll aufdämmerte, aber doch völlig neu entdeckt und verwirklicht werden mußte. Das Drama Wagners ist weder mit dem Maßstab der Oper noch des gesprochenen Schauspiels zu messen und zu beurteilen, sondern in seiner Einheit und Eigenart zu erfassen. Nichts hemmt die richtige Einsicht mehr als einseitig musikalische oder literarische Betrachtung. Wagners Tonkunst ist nicht die des Opernkomponisten und seine Dichtung nicht die des Literaten. Wir müssen die lebendige Gesamterscheinung des Künstlers begreifen und bei jeder Einzelbetrachtung den Zusammenhang des Ganzen im Auge behalten. Die Musik ist die Seele

im Drama Wagners, indem hier unmittelbar das Innerlichste und Unaussprechliche Gestalt gewinnt und das, was auch im Schauspiel sichtbar und hörbar ist, Gebärde und Wort, Spiel und Vortrag bis ins kleinste rhythmisch festgestellt wird. Die Ureinheit von Tonkunst, Tanzkunst, Dichtkunst, — von Empfindung, Gebärde und Rede ist wiederhergestellt. Dadurch wird der Dramatiker aller Ausdrucksmittel mächtig, um seinen Gedanken restlos zu verwirklichen, seine Gestalten in voller Körperlichkeit vor uns hinzustellen und sie von innen her zu durchleuchten, im Drama Leib und Seele unmittelbar, nicht auf Umwegen und durch Umschreibung zu geben. Er übt die Kunst des Schweigens, indem die Seele tönt. Wagners Ziel war von Anfang an dieses Drama, das er aber zuerst, etwa im Sinne Glucks, in der Reform der Oper, mithin in einer bereits äußerlich gegebenen Form suchte. Diese Form war insofern gefährlich, als sie den schaffenden Künstler selbst beschränkte, ja stellenweise täuschte und noch vielmehr die Darsteller und Zuhörer, die immer nur die Oper sahen.

Das Kunstwerk Wagners mußte alles Fremde, Äußerliche, Formale überwinden, um endlich seine eigenen Gesetze und Regeln, Form und Inhalt aus sich selbst heraus zu schaffen. Wir aber kommen dem Verständnis eines Meisters nur dann näher, wenn wir von Anfang an den Blick auf den eigenen und ganz unnachahmlichen Kern seines Wesens richten.

In Richard Wagners Leben und Schaffen ist das Jahr 1849 ein Wendepunkt. Die Werke der ersten Lebenshälfte knüpfen ans Bestehende an, sie suchen das Drama aus der Oper heraus zu schaffen und auf der ständigen Bühne zu verwirklichen. Der Schöpfer des musikalischen Dramas ist noch einigermaßen im Wahn der Oper und Opernbühne befangen. Aus diesen Versuchen hat Wagner unendlich viel gelernt, ist ganz unbefangen, frei von jeder vorgefaßten Lehrmeinung nach und nach zur Erkenntnis seines rechten Zieles gelangt, das nur auf völlig neuem Grunde zu erreichen war. Mit dem Ring trat er „gänzlich aus allem Bezug zu unserem heutigen Theater und Publikum heraus“ und brach „bestimmt und für immer mit der formellen Gegenwart“. In den großen Kunstschriften der Züricher Zeit suchte er sich über diesen innerlich notwendigen, rein gefühlsmäßigen, echt künstlerischen Vorgang verstandesmäßig Rechenschaft abzulegen. Wagners veränderte Stellung zur „formellen Gegenwart“ vor und nach 1849, die dadurch gewonnene Freiheit und Selbständigkeit des künstlerischen Schaffens veranlaßte mannigfache Mißverständnisse. Die Schlagworte des alten und neuen Stils, der „Opern“ und „Musikdramen“ kamen auf. Die einen wollten nur bis zum Lohengrin mit und lehnten die späteren Werke ab, die andern blickten geringschätzig auf die „Jugendopern“ herab, die wie ein überwundener Standpunkt erschienen. Wagner schuf von Anfang an herrliche, tiefe dramatische Dichtungen, aber er

gab sie zunächst in Opernform. Und diese gefiel, das Drama aber ward verkannt und bei der Aufführung möglichst beseitigt. Eine stilgerechte Aufführung, wie die in Bayreuth, belehrt sofort über das Wesen der alten Werke, indem die Opernform fast ganz verschwindet und in leuchtender Schönheit das Drama sich offenbart. Die alten Werke waren fast ganz nur dem gemeinen Zufall preisgegeben und gingen als Zerrbilder über die Theater. Nur unter Wagners persönlicher Leitung in Dresden bis 1849 und unter Liszt in Weimar bis 1858 wurde den Ansprüchen des Kunstwerks bis zu einem gewissen Grade genügt, während sonst die Opernteile opernhaft und ungenügend aufgeführt wurden. Die späteren Werke wurden wegen ihres strengeren Stiles und guten Vorbildes der ersten Aufführungen in München und Bayreuth vor dem gröbsten Mißverständnis, der Verwechslung mit der Oper, immerhin bewahrt. Wagners Festspielplan von 1877 nahm für 1879—83 alle Werke vom Holländer bis Parsifal in Aussicht und wurde nach seinem Tode 1886—1901 auch verwirklicht. Schon dadurch ist die törige Behauptung, Wagner selbst habe seine Jugendwerke später verworfen, widerlegt. Nur die schlechten Aufführungen beklagt er immer wieder und verzweifelt schließlich ganz am Schicksal dieser Werke, daß sie je noch einmal rein und unentstellt auf der Bühne erscheinen könnten.

Den Hauptwerken, Rienzi bis Lohengrin 1836 bis 1847, voran gehen teilweise unbekannte Jugend-

werke, zur Seite Entwürfe, die nicht ausgeführt wurden. So die Hochzeit, Oper in drei Akten 1832; die hohe Braut, Oper in fünf Akten 1836; die glückliche Bärenfamilie, komische Oper in zwei Akten 1838. Vollendet und aufgeführt wurden die Feen (1833) in Webers und Marschners Art und das Liebesverbot (1834/36) in französisch-italienischer Weise. Weitere Entwürfe der ersten Lebenshälfte sind die Sarazenin 1841/43, Friedrich Rotbart 1848, Jesus von Nazareth 1848, Wieland der Schmied 1849, Achilleus 1849. Auch der Entwurf zu den Meistersingern, die 1845 als heiteres Nachspiel zum Tannhäuser gedacht waren, fällt noch in diese Zeit. Schon seit 1846 war Wagner mit der Nibelungensage beschäftigt, verfaßte im Sommer 1848 den Nibelungen-Mythus als Entwurf zu einem Drama und im November 1848 Siegfrieds Tod, großen Teils schon wörtlich mit der Götterdämmerung übereinstimmend. Also sämtliche Stoffe außer Tristan und Parsifal gehören der Zeit vor 1849 an. Wagner selbst läßt seine dichterische Entwicklung erst mit dem Holländer (1840) beginnen, aber schon der Rienzi verdient volle Beachtung. Man darf das hochsinnige und im Vergleich mit Bulwers Roman auch sehr eigenartige und selbständige Gedicht über dem äußerlich noch roh gezimmerten Operntextbuch nicht vergessen.

Im Quellenverhältnis, auf das ich bei der Würdigung des Dichters Wagner besonderes Gewicht lege, spiegelt sich die wachsende dichterische Selb-

ständigkeit. Zuerst sind Romane und Dramen Wagners Vorlagen. Die hohe Braut folgt einem Roman von Heinrich König, die Feen einem Märchen von Carlo Gozzi, das Liebesverbot Shakespeares Maß für Maß, der Rienzi Bulwers Roman, Wieland dem Gedicht Simrocks. Die Sarazenin ist frei erfunden, angeregt durch ein Bild, das Friedrich II. von seinem fast ganz arabischen Hofstaat umgeben zeigte. Singende und tanzende Orientalinnen fesselten Wagners Fantasie. So entstand die Sarazenin, Friedrichs Tochter, die seinen Sohn Manfred noch einmal zu tatkräftigem Heldentum erweckt. Im Holländer ist noch Heines dramatische Erzählung Hauptquelle. Vom Tannhäuser an wird das Verhältnis zu den Quellen ganz anders. Die mittelalterlichen Sagen werden von Grund aus neugestaltet, am großartigsten im Ring, am innerlichsten im Tristan. Und hier bewährt sich des Meisters dichterische Gestaltungskraft in voller Größe. Aus reichstem Wissen und sicherem Gefühl holt er alle triebkräftigen Keime aus den alten Sagen und entfaltet sie zu wundervoller Blütenpracht und Fülle.

Wie in der musikalischen, so beobachten wir auch in der sprachlichen Form zunehmende Freiheit und Selbständigkeit. Vom Rienzi sagt Wagner selbst, er habe durchaus noch keine größere Sorgfalt auf Sprache und Vers verwandt, als nötig schien, um einen guten Operntext zu liefern. Holländer, Tannhäuser, Lohengrin stehen auf weit

höherer Stufe. Es ist kein festes Versmaß durchgeführt, kürzere und längere, gereimte und ungereimte Zeilen wechseln miteinander ab. Die Liedersätze im Holländer und Tannhäuser haben wie billig ihr eigenes lyrisch-strophisches Maß, wodurch sie sich von den Gesprächen unterscheiden. Eine besonders hervortretende stilistische Unterscheidung der Reden der verschiedenen Personen ist nicht angestrebt. Die Charakterisierung besorgt die Vertonung, der musikalische Ausdruck. Erst durch den Vortrag, den Ton, werden Wagners Verse in ihrer Kraft und Schönheit, in ihrer überaus feinen, von Anfang an nach Freiheit strebenden Rhythmik lebendig. Die Druckzeilen in den älteren Werken machen diese Rhythmik oft gar nicht genügend deutlich, ja verleiten den Leser oft zu ganz falscher Ansicht. Man muß das hören, aber im richtigen Vortrag, um den ergreifend schlichten und allen Stimmungen durchaus und aufs glücklichste angepaßten Ausdruck zu erkennen. Im Ring herrscht eine ganz neue Sprache, nicht bloß wegen Aufgabe des Endreims und Aufnahme des Stabreims, sondern vor allem durch die natürlichen, freien Rhythmen. Am einheitlichsten und schönsten gelang die Walküre, deren Sprache allein schon unsre volle Bewunderung verdient. Wagner verwarf den Endreim, sofern er nur äußerlich literarische Form ist und in der Vertonung kaum bemerkbar wird, vielleicht sogar als überflüssige Zierat stört. Wagner übernimmt keineswegs die altger-

manische epische Stabreimzeile, sondern baut seine dramatischen Verse neu und selbständig aus den Grundgesetzen deutscher Sprachbetonung. Wir finden, schon im Druck deutlich gegliedert, in sich selbst und miteinander frei stabende Kurzzeilen zu zwei und drei Hebungen mit beliebigen Senkungen. Daraus ergibt sich freier Wechsel sog. jambischer, trochäischer, anapästischer und daktylischer Füße oder besser eine Bindung ein-, zwei- und dreisilbiger Füße. Die Zwei- und Dreisilbler sind entweder steigend oder fallend, d. h. sie beginnen mit den unbetonten Senkungen oder betonten Hebungen. Im Tristan waltet dieselbe Rhythmik wie im Ring, aber neben dem Stabreim herrscht auch wieder Endreim. Die Sprache der Leidenschaft verleiht dem Tristan besonderes Gepräge. Im wogenden Tonstrom wie bei Isoldes Verklärung bewegt sich, durchaus natürlich, die Dichtung nur in Ausrufen. Das gesprochene Drama dürfte solche Steigerung kaum wagen. Wo aber das Wort zu besonderer Geltung kommt, z. B. bei Isoldes Erzählung oder in Markes Anklage, ordnet sich die Musik unter. Eine Fülle von Möglichkeiten ergibt sich aus diesem von Wagner mit feinstem künstlerischen Gefühl gewählten Zusammenwirken von Sprache und Musik. Jetzt beginnt auch Wagners sprachschöpferische Tätigkeit in eigenartiger Wortwahl und Wendung. Die Meistersinger knüpfen teilweise an die Sprache des 16. Jahrhunderts an, ohne sich aber streng daran zu binden. Im Parsifal haben wir den ernsten, ruhigen,

religiösen Alterstil, kein Nachlassen der Gestaltungskraft, aber ein Erheben zum Feierlichen.

Nietzsche, der ebenso feines Stilgefühl als philologisches Urteil besaß, sagt von Wagners Sprache, die „sich aus einer rhetorischen Breite in die Geschlossenheit und Kraft einer Gefühlsrede zurückzog“: „es geht eine Lust am Deutschen durch Wagners Dichtung, eine Herzlichkeit und Freimütigkeit im Verkehre mit ihm, wie so etwas, außer bei Goethe, bei keinem Deutschen sich nachfühlen läßt. Lieblichkeit des Ausdruckes, verwegene Gedrängtheit, Gewalt und rhythmische Vielartigkeit, ein merkwürdiger Reichtum an starken und bedeutenden Wörtern, Vereinfachung der Satzgliederung, eine fast einzige Erfindsamkeit in der Sprache des wogenden Gefühls und der Ahnung, eine mitunter ganz rein sprudelnde Volkstümlichkeit und Sprichwörtlichkeit, — solche Eigenschaften würden aufzuzählen sein, und doch wäre dann immer noch die mächtigste und bewunderungswürdigste vergessen. Wer hintereinander zwei solche Dichtungen wie Tristan und Meistersinger liest, wird in Hinsicht auf die Wortsprache ein ähnliches Erstaunen und Zweifeln empfinden, wie in Hinsicht auf die Musik: wie es nämlich möglich war, über zwei Welten, so verschieden an Form, Farbe, Fügung, als an Seele, schöpferisch zu gebieten. Dies ist das Mächtigste an der Wagnerischen Begabung, etwas, das — allein dem großen Meister gelingen wird: für jedes Werk eine neue Sprache auszu-

prägen und der neuen Innerlichkeit auch einen neuen Leib, einen neuen Klang zu geben. Wo eine solche allerseltenste Macht sich äußert, wird der Tadel immer nur kleinlich und unfruchtbar bleiben, welcher sich auf einzelnes Übermütige und Absonderliche, oder auf die häufigeren Dunkelheiten des Ausdruckes und Umschleierungen des Gedankens bezieht." Nietzsche meint auch, Wagner habe „die Sprache in einen Urzustand zurückgezwungen, wo sie fast noch nicht in Begriffen denkt, wo sie noch selber Dichtung, Bild und Gefühl ist". Nichts mehr spürt man bei Wagner von der Schwächung der Literatursprache, von den vielfältigen Verlusten und Verstümmelungen der Formen, von dem schwerfälligen Partikelwesen unsrer Satzfügung, von den unsingbaren Hilfszeitwörtern u. dgl. „Vor allem aber sollte niemand, der über Wagner, den Dichter und Sprachbildner, nachdenkt, vergessen, daß keines der Wagnerischen Dramen bestimmt ist, gelesen zu werden, und also nicht mit Forderungen behelligt werden darf, welche an das Wortdrama gestellt werden."

Das Neue und Eigne in der Dichtersprache Wagners begegnete zuerst nur Un- und Mißverständnis, zumal in einer Zeit, die sich in einer schwächlichen, äußerlich schönen Literatursprache und glatten Form gefiel. Heute verstehen und würdigen wir Ursprünglichkeit und Eigenart wieder besser und belachen jene flachen und bösartigen Urteile, die beim Erscheinen der Wagnerschen Dramen in sog. gebildeten Kreisen gefällt wurden.

DIE WERKE VOR 1849

RIENZI



ER RIENZI IST IN DER FORM der ernsten französischen Heldenoper Méhuls, Spontinis, Aubers gehalten, aber doch im Grunde schon als Drama geschaffen. Eine gute Aufführung auf Grund der neuen, von Bayreuth veranlaßten Partiturausgabe, wo alle störenden, überflüssigen, rein opernhaften Zusätze weggelassen sind, muß das Drama unmittelbar anschaulich machen. Wagner schreibt (Schriften 4, 318): „Nach meiner künstlerischen Stimmung stand ich immer noch auf dem mehr oder weniger rein musikalischen, besser noch: opernhaften Standpunkte; dieser Rienzi, mit seinem großen Gedanken im Kopfe und im Herzen, unter einer Umgebung der Roheit und Gemeinheit, machte mir zwar alle Nerven vor sympathetischer Liebesregung erzittern; dennoch entsprang mein Plan zu einem Kunstwerke erst aus dem Innewerden eines rein lyrischen Elementes in der Atmosphäre des Helden. Die Friedensboten, der kirchliche Auferstehungsruf, die Schlachthymnen, — das war es, was mich zu einer Oper Rienzi bestimmte."

Vergleicht man Rienzi mit den späteren Werken, so ist allerdings zuzugeben, daß das Drama oft nur skizziert ist und der unvergleichlichen plasti-

schen Größe noch entbehrt, auf der Wagner vom Holländer ab erscheint. Gegen Rienzi sind die Mithandelnden zu kurz gekommen, die Zuteilung des Adriano an eine Sängerin wirkt konventionell opernmäßig und hemmt die volle dramatische Entfaltung dieser Gestalt. Aber umso herrlicher, viel innerlicher. als bei Bulwer, ist Rienzi selbst gedacht. Vor seinem Geist steigt die Größe des alten Roms in sieghafter Schöne auf, und er wähnt, sein Volk zum Heldentum der Vergangenheit, zu seiner eignen einsamen Höhe emporheben zu können. „Ein neues Volk erstehe dir, wie seine Ahnen groß und hehr“, schwören die Römer am Ende des ersten Aufzugs, von tiefer Rührung ergriffen über ihren Retter, der nicht ihr König, sondern nur ihr Volkstribun sein wollte. Die Lucretia-Pantomime des zweiten Aufzuges, deren wundervoll melodische und ausdrucksvolle Musik, in der neuen Ausgabe zuerst veröffentlicht, zu den schönsten Sätzen der Partitur zählt, hält dem Volk die Gegenwart im Spiegel der Vergangenheit vor, zeigt im Bilde des Waffentanzes die Vereinigung des alten und neuen Roms und endigt mit der Weihe der Fahne des neuen Roms, die bald im Freiheitskampf dem Volke voranwehen soll. Mit diesem Schauspiel macht Rienzi, wie im schönen Gleichnis, seine Gedanken und Hoffnungen für das Volk unmittelbar anschaulich. Aber der Held geht an seinem edlen Wahn zu grunde, das Volk hält nicht Stand im Kampf ums Ideal. Wie herrlich steht

Rienzi im dritten Akte in Siegeszuversicht vor uns, wie ernst und groß hernach in der Trauer um die Toten! Der Schluß des vierten Aufzugs und der ganze fünfte Aufzug gehören zu den edelsten Schöpfungen Wagners. Von allen, außer von Irene, verlassen, wahrt Rienzi doch seinen Glauben und stirbt auf ihn. Hier tritt auch Irene groß ihm zur Seite, die „Heldenschwester“, die ihre Liebe dem Ideal der Freiheit zum Opfer brachte. Im fünften Aufzug blicken wir am tiefsten in Rienzis Seele, er offenbart uns im Gebet seinen Glauben an die göttliche Macht des Ideals und im letzten Gespräch mit Irene seine Liebe: „Roma heißt meine Braut!“ Die aufgehetzten Volkshaufen umdrängen das Kapitol, Rienzis Tod heischend. Da tritt der Tribun vor die Römer und hebt beschwörend die Hand. Im Orchester aber steigt übermächtig das Motiv des Römerschwures auf: „ein neues Volk erstehe dir!“ Wie eine ernste, letzte Mahnung klingt es immer wieder zu den Worten Rienzis:

„O sagt, wer macht euch groß und frei?
Gedenkt ihr nicht des Jubels mehr,
Mit dem ihr damals mich begrüßt,
Als Freiheit ich und Frieden gab?
Um euretwillen fleh' ich euch:
Gedenket eures Römerschwurs!“

Hier wirkt das musikalische Motiv so ergreifend wie nur je in den späteren Werken. Nach Rienzis

Fluch und Fall trübt sich das leuchtende Motiv des Schlachtrufs „santo spirito cavaliere“ in grelle Harmonien, in denen wir das Geheul des entarteten Volkes über dem Grabe der vernichteten Freiheit zu vernehmen glauben.

Chamberlain beurteilt das Verhältnis des Dramas zum Roman also: „Bulwer konnte im Roman nicht anders, als uns in Rienzi, außer dem Helden, der auf Gott vertraut, den praktischen Politiker zu zeigen, den Förderer der Industrie, den abergläubischen Katholiken, den Liebhaber einer reichen Dame u. s. w.; er hat seine Aufgabe vorzüglich gelöst. Wagner dagegen zeigt uns nur die wesentlichsten Züge: die unbedingte, glaubensfrohe Ergebung in Gottes Willen, die begeisternde, aufopfernde Liebe für das Vaterland, die Großmut gegen den Feind, die Strenge gegen sich und die Seinen.

Wer sollte nun nicht fühlen, daß wir den Menschen Rienzi besser kennen und einen weit tieferen Blick in seine Seele getan haben durch Wagners Drama als nach der ganzen ausführlichen Schilderung und nach allen Intriguen des Romans?“

Welch reiche, dramatisch belebte Bilder bieten aber die fünf Aufzüge: das Volk im Freiheitsjubel und in feierlicher Begeisterung für den Tribunen, dann beim Fest und Gericht auf dem Kapitol, im Heerbann vor und nach der Schlacht, beim Kirchgang eingeschüchtert durch die Bannbulle, zuletzt im rasenden Aufruhr; dazwischen die Vertreter der Kirche und des Adels, je nach Umständen für

oder wider Rienzi; und am Ende alle gegen den einen, der es wagte, den Blick und Sinn der Niederen zur eigenen Sonnenhöhe zu heben und zu hellen! Wahrlich ein Gemälde voll bitterer, tief tragischer Lebenswahrheit, das bei richtiger Bühnendarstellung die Zuschauer in innerster Seele erschüttern muß.

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER



IESAGE ZEIGT KEINE FESTE und einheitliche Überlieferung. Erst im 19. Jahrhundert ward sie gelegentlich aufgezeichnet. Ältere Quellen fehlen gänzlich. Der Aberglaube vom fliegenden Holländer ist zwar bei den Seeleuten allgemein verbreitet; forscht man aber nach der Sage, so findet man nur eine im ganzen verblaßte, im einzelnen daher vielfach schwankende und verschiedenartige Überlieferung.

Wohl auf Grund mündlicher Überlieferung erzählt Heine in seinen „Reisebildern aus Norderney“ (1826) und im „Salon“ (1834) folgendes:

„Die Fabel vom fliegenden Holländer ist die Geschichte von dem verwünschten Schiffe, das nie in den Hafen gelangen kann und schon seit undenklicher Zeit auf dem Meere herumfährt. Begegnet es einem anderen Fahrzeuge, so kommen einige von der unheimlichen Mannschaft in einem Boote herangefahren und bitten, ein Paket Briefe gefälligst mitzunehmen. Diese Briefe muß man an den Mastbaum festnageln, sonst widerfährt dem Schiffe ein Unglück, besonders wenn keine Bibel an Bord oder kein Hufeisen am Fockmaste befindlich ist. Die Briefe sind immer an Menschen adressiert, die man gar nicht kennt oder die längst verstorben, so daß zuweilen der späte Enkel einen Liebesbrief in Emp-

fang nimmt, der an seine Urgroßmutter gerichtet ist, die schon seit hundert Jahren im Grabe liegt. Jenes hölzerne Gespenst, jenes grauenhafte Schiff, führt seinen Namen von seinem Kapitän, einem Holländer, der einst bei allen Teufeln geschworen, daß er irgend ein Vorgebirge, dessen Name mir entfallen, trotz des heftigen Sturmes, der eben wehte, umschiffen wolle, und sollte er auch bis zum jüngsten Tage segeln müssen. Der Teufel hat ihn beim Wort gefaßt, er muß bis zum jüngsten Tage auf dem Meere herumirren, es sei denn, daß er durch die Treue eines Weibes erlöst werde." — Den Zug der Erlösung des Holländers durch ein treues Weib hat wahrscheinlich Heine hinzugedichtet.

Das Aussehen des Schiffes schildert Heine so: „In der Nacht sah ich mal ein großes Schiff mit ausgespannten blutroten Segeln vorbeifahren, daß es aussah wie ein dunkler Riese in einem weiten Scharlachmantel. War das der fliegende Holländer?"

Richard Wagner übernahm den Sagenstoff von Heine, mit dem er in Paris darüber verhandelte. Aber schon vorher hatte der Holländer sein Gemüt bewegt. Bei einer sehr stürmischen dreiwöchentlichen Fahrt im Segelschiff von Riga über London nach Boulogne sur mer im Sommer 1839, wobei in norwegischen Häfen angelaufen werden mußte, gewann die Sage, wie er sie von den Matrosen bestätigt erhielt, die bestimmte eigentümliche Farbe, die ihr nur erlebte Seeabenteuer verleihen konnten.

H. HENDRICH



Mit Genehmigung des Künstlers

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

1840 im Mai wurde das Drama in einem Aufzug entworfen, 1841 im Mai ausgeführt, im September desselben Jahres vollendet, wobei der Schauplatz der Handlung von der schottischen nach der norwegischen Küste verlegt ward. Zugleich war auch die Musik fertig. Das Titelblatt des Kompositionsentwurfes enthält die Wagners damalige Lage in ergreifender Kürze kennzeichnenden Worte: „In Nacht und Elend. Per aspera ad astra. Gott gebe es. R. W."

Heines Erzählung im „Salon" ist 1831 verfaßt, 1833 veröffentlicht. Daß er sie in die „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski" einstellte und mit einem gemeinen Zwischenspiel unterbrach, ist für ihn einmal naturgemäß. Dieser Holländer mußte erst aus der unwürdigen Umgebung erlöst werden.

Hier tritt nun Richard Wagner ein. Heine hatte nur einen Teil der Sage äußerlich dramatisch skizziert, die Verwicklung und Lösung fehlt noch. Das wirkliche Drama erscheint erst bei Wagner, und zwar durch die von ihm erfundene Gestalt Eriks, der des Holländers Gegenspiel und Nebenbuhler ist. Senta entsagt schmerzbewegt der Jugendliebe und dem irdischen Glück, um der hohen Pflicht zu gehorchen, dem unseligen Holländer Heil und Erlösung zu bringen. Ihre Seelenkämpfe sind durch Wort, Ton und Gebärde deutlich gekennzeichnet. Besonders schön und naturwahr ist die Erscheinung des zweiten Gesichts, das ihr des Holländers Nahen unmittelbar vorher anzeigt. Als

Erik seinen bangen Traum der Geliebten zur Warnung erzählt, da versinkt Senta wie in magnetischen Schlaf, so daß es scheint, als träume sie den von ihm erzählten Traum ebenfalls. Die Augen geschlossen, doch innerlich schauend und das Erzählte miterlebend, führt sie selbst den Bericht mit hastigen, fieberhaft erregten Zwischenrufen vorwärts, um endlich erwachend in höchster Begeisterung auszurufen: „Er sucht mich auf! Ich muß ihn sehen! Mit ihm muß ich zu Grunde gehen!" Die Augen starr aufs geheimnisvolle Bild gerichtet, in tiefer Ergriffenheit die Worte der Ballade flüsternd, erwartet sie ihr Schicksal, die leibliche Erscheinung des Holländers, den sie im Halbschlaf nahen fühlte.

Die äußeren Umrisse der Sage sind in Sentas Ballade angedeutet, aus der so brünstig das Gebet um Erlösung aufsteigt. Damit sind auch die musikalischen Grundmotive des Dramas gegeben: das von Sturm und Blitz umspielte Holländerschiff, dem aus nächtigem Dunkel über zerrissenem Gewölk der Stern der Erlösung entgegenblinkt. In breiter symphonischer Gestaltung behandelt das Vorspiel diese Motive. Bei aufzuckendem Blitz, plötzlich auftauchend, fliegt das gespenstische Schiff, nur in Umrissen wahrnehmbar, auf der bewegten Meerflut vorbei und verschwindet in der Ferne. Über den beruhigten Gewässern klagt sehnsüchtig das Gebet: „Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden!" Von neuem erhebt sich der Sturm, wieder erscheint das Schiff mit den roten

Segeln. Diesmal gewahren wir die Gestalt des Holländers am Mast, wie er schwermütig hinunterschaut in die mächtig schwellenden Wogen: „Doch ach, mein Grab, es schloß sich nicht!“ Rüstig streicht ein anderes, norwegisches Schiff in der Nähe vorbei, daraus erschallt der lustig-trauliche Gesang der Mannschaft, die sich auf der Rückfahrt der nahen Heimat freut. Grimm erfaßt den Holländer bei diesem heiteren Behagen, wütend jagt er im Sturme vorbei, schreckt und scheucht die Frohen, daß sie in Angst verstummen und fliehen. Dumpf tosend und gärend dauert der Fluten Kampf fort, halb verloren leuchtet das Sentamotiv auf, einem Engel des Lichtes gleich, der Verheißung ins nächtige Dunkel, ins sturmzerrissene Herz ergießt. Da ein heftiger Stoß! Das Holländerschiff hält an der Klippe fest und erbebt in den Fugen. Schweigen der plötzlichen Betäubung tritt ein. — Wie tausend beschwingte Pfeile stürmen die Violinen in Septimengängen empor: die Erlösungsweise der Ballade leuchtet, flimmert, tritt hervor und nähert sich — ein glänzendes Meteor! Vor der göttlichen Gnadenerscheinung zerschellt das verfluchte Schiff und fährt zu Grunde. Doch den Fluten entsteigt der Holländer, heilig und hehr, von der siegprangenden Erlöserin an rettender Hand der Morgenröte erhabenster Liebe zugeleitet!

Dieses Bild zaubert das Vorspiel vor unsere Seele, und nun hebt das Drama an, in dem wir das Geahnte lebendig erschauen sollen.

Im Holländer erscheint das musikalische Motiv zum erstenmal in voller Kraft, die ganze Handlung einheitlich durchdringend und beherrschend. Wagner sagt von der Ballade, daß er darin unbewußt den thematischen Keim der ganzen Musik niedergelegt habe. „Bei der endlichen Ausführung der Komposition breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir. Ich hätte mit eigensinniger Absicht willkürlich als Opernkomponist verfahren müssen, wenn ich in den verschiedenen Szenen für dieselbe wiederkehrende Stimmung neue und andere Motive hätte erfinden wollen; wozu ich, da ich eben nur die verständlichste Darstellung des Gegenstandes, nicht aber mehr ein Konglomerat von Opernstücken im Sinne hatte, natürlich nicht die mindeste Veranlassung empfand.“ Wird die „dramatische Ballade“ in einem Zuge durchgespielt und nicht in drei Aufzüge zerrissen, dann tritt dieses motivische Gewebe mit besonderer Deutlichkeit hervor.

Der Holländer verlangt ferner zum ersten Male das malerisch sorgfältigst ausgeführte Szenenbild mit fein abgetönter stimmungsvoller Lichtwirkung. Die



Mit Genehmigung von John Lane, London

TITELZEICHNUNG FÜR „VENUS UND TANNHÄUSER“

Musik beseelt hier alles, Wort, Gebärde, Szene. Es erfüllt sich Schillers Forderung: „Die Musik in ihrer höchsten Veredelung muß Gestalt werden."

Während im Rienzi eine kürzende Bearbeitung notwendig ist, um das Opernhafte vom Drama abzustreifen — im Gegensatz zu den üblichen Theaterstrichen, die gerade das künstlerisch Wertvolle entfernten und nur grobe Operneffekte aufeinander häuften — gilt vom Holländer an für die Aufführung sämtlicher Werke als erster und oberster Grundsatz, nichts zu kürzen oder zu ändern, sondern mit aller Kraft danach zu streben, den dichterischen Gedanken voll und rein zu verwirklichen, keine anderen als künstlerische Absichten walten zu lassen.

TANNHÄUSER



WEI SAGEN, DIE IN DEN Quellen völlig getrennt sind, hat Wagner zu wundervoller Einheit verschmolzen, die vom Tannhäuser und die vom Sängerkrieg auf Wartburg. Im Vorwort zur Dichtung deutet er dies an: „Die altgermanische Göttin Holda, die freundliche, milde und gnädige, deren jährlicher Umzug durch das Land den Fluren Gedeihen und Fruchtbarkeit brachte, mußte mit der Einführung des Christentums das Schicksal Wodans und aller übrigen Götter teilen, deren Dasein und Wunderkräfte, da der Glaube an sie im Volke zu tief wurzelte, zwar nicht gänzlich bestritten, deren frühere segensreiche Einwirkungen jedoch verdächtigt und zu bösartigen umgebildet wurden. Holda ward in unterirdische Höhlen, in das Innere von Bergen verwiesen; ihr Auszug ward ein unheilbringender, ihr Gefolge ähnlich dem wilden Heere. Später (während der Glaube an ihr mildes, naturbelebendes Walten bei dem niederen Volke jedoch unbewußt noch fortlebte) ging ihr Name sogar in den der Venus über, an welchen sich alle Vorstellungen eines unseligen, zu böser, sinnlicher Lust verlockenden zauberischen Wesens ungehinderter anknüpften. Als einer ihrer Hauptsitze ward in Thüringen das Innere des Hörselberges bei Eisenach bezeichnet: dort war der Frau Venus

Hofhaltung der Üppigkeit und Wollust; oft konnte man selbst außen rauschende, jubelnde Musik vernehmen, die reizenden Klänge verlockten aber nur diejenigen, in deren Herzen bereits wilde sinnliche Sehnsucht keimte: sie gerieten, von den freudig verführerischen Klängen angezogen und geleitet, ohne zu wissen wie? in den Berg. — Es geht die Sage von einem Ritter und Sänger Tannhäuser (mythisch und selbst späteren Ansichten nach völlig gleich dem Heinrich von Ofterdingen im Wartburgkriege), nach welcher dieser in den Venusberg geraten sei und dort an Frau Venus' Hofe ein ganzes Jahr zugebracht habe."

Im Tannhäuserlied, das von 1515 ab häufig in fliegenden Drucken begegnet, spricht Papst Urban IV. den Fluch aus: „Wann dieser dürre Stecken grünen wird, den ich in der Hand halte, sollen dir deine Sünden verziehen sein, und nicht anders." Vor Jammer und Leid, weil ihn der Papst verdammte, zog Tannhäuser wieder aus Rom fort und von neuem in den teuflischen Berg, ewig und immerdar drinnen zu wohnen. Frau Venus hieß ihn willkommen. Am dritten Tag hub der Stecken an zu grünen und der Papst sandte Botschaft in alle Lande, um Tannhäuser zu erkunden. Es war zu spät. Tannhäuser war wieder im Berg, wo er bis zum jüngsten Tag sitzen muß.

Der Tannhäuser ist ein Minnesinger, der zwischen 1240 und 1270 dichtete, an dessen Namen später die Sage vom Venusberg und vom Stabwunder geknüpft wurde.

Heinrich von Ofterdingen ist eine sagenhafte Gestalt aus dem „Singerkriec uf Wartburg", einem Gedicht aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Im Jahre 1206 sollen sich am Hofe des Landgrafen Herrmann von Thüringen die bedeutendsten Dichter zum Wettsingen versammelt haben. Die sogenannte Manessische Handschrift enthält ein Bild: oben sitzt, das Schwert in der Hand, Landgraf Herrmann, neben ihm seine Gemahlin Sofia; unten sind die streitenden Sänger abgebildet: Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Reimar, Heinrich der Schreiber, Heinrich von Ofterdingen und Klingsor von Ungarland. Auch Biterolf gehört zu der Dichterschar. Die Sänger geben sich teils dunkle Rätselfragen auf, teils forschen sie nach gelehrten, theologischen Dingen. Alle einigen sich im Lobe des Landgrafen, nur Heinrich von Ofterdingen preist Leopold von Österreich noch höher. Sehr ernst ist der Kampf, denn der Unterliegende verfällt dem Scharfrichter. Schon war Ofterdingen nahe daran, besiegt zu werden, da flüchtete er hilfesuchend zur Landgräfin, die schirmend ihren Mantel über ihn ausbreitete. Es ward ihm verstattet, sich Beistand zu suchen. Da holte er Klingsor, den Zauberer, herbei und nahm von neuem den Kampf auf. Natürlich unterliegt die schwarze Kunst, Wolfram geht als Sieger über die höllischen Mächte hervor.

Der Schöpfer der Sage und Dichtung vom Sängerkrieg, wahrscheinlich ein thüringischer Spielmann von eigenartiger Einbildungskraft, ging von der

M. BRÜCKNER



Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Bruckmann, München

WALDTAL IM „TANNHÄUSER“

geschichtlichen Tatsache aus, daß Herrmanns Hof im Anfang des 13. Jahrhunderts von vielen Sängern und Dichtern besucht wurde. Eine solche glänzende Versammlung wollte er schildern und erfand dazu einen Sängerwettstreit, zu dem die ersten Meister entboten worden seien.

Diese beiden Sagen wurden zuerst von den Romantikern umgedichtet. Den „Kampf der Sänger" hat E. T. A. Hoffmann in den Serapionsbrüdern frei nacherzählt. Aus der Landgräfin Sofia, der Gemahlin Herrmanns, machte er eine junge schöne Wittib, Mathilde von Falkenstein, die am Landgrafenhofe weilt und von Wolfram und Heinrich von Ofterdingen umworben wird. In diesem Zuge ist die Elisabeth des Dramas vorgebildet. Manche Gedanken und Wendungen Hoffmanns klingen zum Teil noch wörtlich in Wagners Dichtung, besonders in den Liedern nach. Auch das Schlußbild des ersten Aufzugs, das Waldtal und der Jagdzug, ist durch Hoffmann veranlaßt. Die Szene des dritten Aufzugs zwischen Wolfram und Tannhäuser folgt Tiecks Erzählung vom Tannhäuser, wo Tannhäuser seinem Freunde Friedrich von Wolfsburg sein Schicksal erzählt, als er im Begriff ist, die Romfahrt anzutreten und wiederum als er „bleich und abgezehrt, in zerrissenen Wallfahrtskleidern und barfuß" zurückkehrt. Der Venusberg entstammt natürlich dem Tannhäuserlied, vielleicht auch im einzelnen Heines Anregungen, und die Sängerhalle des zweiten Aufzugs dem Wartburgkrieg.

Endlich wirkt sogar noch Heines Einfluß in einem Gedanken nach, der im Gespräch zwischen Venus und Tannhäuser entscheidend hervortritt, und den das alte Lied nicht kennt. In Heines Tannhäuserlied (1836) heißt es:

> „Frau Venus, meine schöne Frau,
> Von süßem Wein und Küssen
> Ist meine Seele worden krank;
> Ich schmachte nach Bitternissen!
>
> Wir haben zu viel gescherzt und gelacht,
> Ich sehne mich nach Tränen,
> Und statt mit Rosen möcht ich mein Haupt
> Mit spitzigen Dornen krönen!“

Und ebenso verlangt es den Tannhäuser im Drama aus Freuden nach Schmerzen. Heine hat sich eingehend mit der Sage beschäftigt und auch das Bacchanal des Venusberges auf die Bühne gebracht, wie „die Götter im Exil“ und die Pantomime von der „Göttin Diana“ beweisen. Und Wagner verkehrte in Paris mit Heine.

In Ludwig Bechsteins Sagenschatz des Thüringer Landes 1835 war Tannhäuser in losen Zusammenhang mit dem Sängerkrieg gebracht, indem hier der ritterliche Sänger eben auf die Wartburg ziehen wollte, als ihn unterwegs Frau Venus in den Hörselberg lockte. In einer wissenschaftlich wertlosen und unhaltbaren Abhandlung hatte Lucas in Königsberg 1838 nachzuweisen versucht, Heinrich von Ofter-

dingen sei mit dem Tannhäuser eins und mithin habe Tannhäuser am Sängerkrieg teilgenommen. Dieser gelehrte Irrtum ward für Wagners Dichtung überaus fruchtbar. Nach J. Grimms Mythologie S. 887 erblickte Wagner in Frau Venus die altgermanische Holda, die Frühlingsgöttin der Thüringer.

Das sind die weitverstreuten Bausteine, aus denen das herrliche Drama gefügt ward. Wagner kennt genau die mittelalterlichen Sagen, die romantischen Neudichtungen und die damaligen gelehrten Ansichten. Mit sicherem Griff holt er von überall her brauchbare Motive und schafft daraus ein organisch wohlgegliedertes, neues Sagengebilde. Die tief innerliche Verbindung geschah durch Elisabeth. Wie ganz anders wirkt die Gestalt der reinen Jungfrau in ihrer opfermutigen Liebe, als die der Landgräfin Sofia oder der schönen Witwe Mathilde! Frau Venus, die sündlich-sinnliche Liebe, und Elisabeth, die reine jungfräuliche Liebe, ringen um Tannhäusers Seele. Froh greift der ritterliche Sänger in die Saiten, um den Preis der Frau Venus gegen alle Welt zu behaupten; aber er sinkt vor dem Wunder der reinen, erlösenden Liebe zu Boden: „zum Heil den Sündigen zu führen, die Gottgesandte nahte mir!" Und in zartester Weise klingt am Schlusse das legendarische Motiv an als der Sieg der himmlischen Reinheit über die Wirrnis irdischer Leidenschaft: „heilige Elisabeth, bitte für mich!" So ist eine einheitliche dichterische Idee geschaffen, aus der alles Einzelne hervorgeht und von der die Vor-

lagen nicht das geringste wissen. Und so erhält auch der Sängerkrieg neuen Inhalt, wo nicht mehr Fürstenlob und scholastische Weisheit in gelehrten Sprüchen erörtert, sondern der Liebe Wesen mit tiefer Empfindung und leidenschaftlicher Steigerung ergründet wird.

Sehr stimmungsvoll ist das landschaftliche Szenenbild. Im ersten Aufzug sehen wir ein Waldtal mit Ausblick auf die Wartburg, alles im hellen, freudigen Strahl der Maienwonne. Und dieser Lenz zieht jubelnd in Tannhäusers Seele und weckt Lebens- und Liedeslust. Im dritten Aufzug erscheint dieselbe Landschaft, aber in herbstlicher Färbung. Wie Todesahnen liegt die Dämmerung des Herbstabends auf den Landen; Nebel dampfen am Frühmorgen auf und ballen sich zu Spukgestalten, die erst das Sonnenlicht scheucht. Aus dieser ernsten Herbststimmung verstehen wir Wolframs Lied an den Abendstern, das Lied der Liebe, die dem Leben entsagt. Und beim Laubfall tritt Tannhäuser, den Tod im Herzen, an dieselbe Stelle, wo er einst den sonnigen Lenz begrüßte. So erscheinen in der Landschaft die zwei Gegensätze, die den ritterlich-höfischen Minnesang durchziehen: Lenz und Liebe, die zusammen aufblühen, und Herbstleid, das den nahen Tod von Glanz und Glück bedeutet.

Im Tannhäuser war das leidenschaftlichste Drama geschaffen, und auch hier gaben die Aufführungen nur die Oper. „Ich glaube, daß der Erfolg meines Tannhäuser auf den deutschen Theatern bisher nur



Mit Genehmigung von John Lane, London

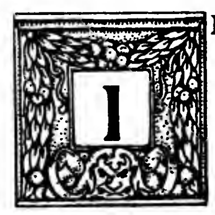
AUS RHEINGOLD

noch auf einem Gefallen an lyrischen Details beruhte, während mir bei den von mir gekannten Aufführungen stets noch der in einem gewissen Sinne beschämende Eindruck verblieb, den Tannhäuser, wie ich ihn mir gedacht, gar nicht zur Darstellung gebracht zu sehen, sondern nur dies und jenes aus meiner Partitur, von welcher das meiste, nämlich eben das Drama, als überflüssig beiseite gelassen wurde“ (Schriften 9, 253). Schon von der ersten Dresdener Aufführung (1845) sagt Wagner: „In der Oper nimmt der Sänger die erste Stelle, der Darsteller aber eine zweite oder gar wohl ganz beiläufige Stellung ein; meine Forderung ging nun aber geradeswegs auf das Entgegengesetzte aus: ich verlangte in erster Linie den Darsteller und den Sänger nur als Helfer des Darstellers“ (Schriften 4, 358).

Wagner hat den Tannhäuser, der 1845 vollendet wurde und 1847 einen neuen Schluß erhielt, 1860 in Paris neu bearbeitet. Diese Fassung, die auch im Bayreuther Festspiel erscheint, ist für die Aufführung einzig gültig. In den Briefen an Mathilde Wesendonk erörtert Wagner ausführlich die künstlerische Notwendigkeit der Umarbeitung, die vornehmlich das Bacchanal und die Szene zwischen Venus und Tannhäuser betrifft. Der Hof der Frau Venus war die schwache Seite der alten Fassung gewesen: „ich ließ den Eindruck dieses Venusberges gänzlich matt und unentschieden, was zur Folge hatte, daß dadurch der wichtige Hintergrund verloren ging,

auf welchem sich die nachfolgende Tragödie erschütternd aufbauen soll.“ „Ich erkenne, daß ich damals, als ich den Tannhäuser schrieb, so etwas, wie es hier nötig ist, noch nicht machen konnte: dazu gehört eine bei weitem größere Meisterschaft, die ich erst jetzt gewonnen habe: jetzt, wo ich Isoldes letzte Verklärung geschrieben, konnte ich sowohl erst den rechten Schluß zur Fliegenden-Holländer-Ouverture, als auch das Grauen dieses Venusberges finden.“

LOHENGRIN



IN BRÜNSTIGEM GEBETE kniet jeden Tag die schöne Elsa, des Herzogs von Brabant und Limburg verwaiste Tochter. Friedrich von Telramund, ein Dienstmann ihres Vaters, behauptet, sie habe ihm die Ehe gelobt. Ein Kampf vor Gericht soll entscheiden. Kein Streiter wagt sich für Elsa, so gefürchtet ist Friedrichs Arm. Wenn sie nun weinend vor dem Altare liegt, dann läutet sie, zum Zeichen ihrer Not, ein goldnes Glöcklein, das sie einst einem beschädigten Falken abgelöst. Der Klang dringt fernhin durch die Wolken, wie Donner erschallt er unablässig auf der Burg des Grals. Auf diesen Ruf um Hilfe wird Lohengrin, Parzivals Sohn, ausgesendet. Schon setzt er den Fuß in den Stegreif, als ein Schwan daherschwimmt, der ein kleines Schiff zieht. Lohengrin läßt das Roß und tritt in das Fahrzeug. Ein schneller Strom trägt ihn auf das Meer; die Wogen werfen ihn hoch empor. Fünf Tage schon fastet er, da fängt der Schwan ein Fischlein und teilt seine Speise mit dem Ritter. Auf dem Schilde schlafend, kommt Lohengrin zu Antwerpen ans Gestade, eben zu rechter Zeit, um den Kampf zu bestehen. Der Schwan fährt mit dem Schifflein zurück. Lohengrin aber siegt im Zweikampf und gewinnt die Hand der Fürstin. Das bedingt er, daß sie ihn nie um seine

Herkunft frage, wenn sie ihn nicht verlieren wolle. Lohengrin lebt lange Zeit glücklich mit Elsa, auch dient er dem Kaiser, von dem er mit Landen belehnt ward, gegen Hunnen und Heiden. Einst fällt er im Ritterspiel den Herzog von Cleve, wobei dieser den Arm zerbricht. Seine Gemahlin, deshalb erbittert, spricht vor den Frauen zweideutig von Lohengrins dunkler Herkunft. In der Nacht weint Elsa über diese Reden; ebenso in der zweiten Nacht, in der dritten aber bittet sie den Gemahl, um ihrer Kinder willen, ihr zu sagen, von wannen er geboren sei, obgleich ihr Herz ihr sage, er sei reich an Adel. Lohengrin nennt sein Geschlecht; dann heißt er seine zwei Knaben bringen, küßt sie zum Abschied und befiehlt, Horn und Schwert, so er mitgebracht, ihnen aufzubehalten; der Herzogin läßt er den Ring, den ihm seine Mutter gegeben. Sein Freund, der Schwan, kommt wieder mit dem Schifflein und Lohengrin fährt Wasser und Wege hin, bis wieder zum Gral. Die Herzogin fällt in Ohnmacht, und ihr Lebenlang klagt sie um den verlorenen Gemahl.

So erzählt nach Uhlands Wiedergabe ein zwischen 1283 und 1290 in Bayern verfaßtes Gedicht, das an Wolframs Parzival anknüpft. Wolfram hatte den Schwanritter der altfranzösischen Gedichte zum Gralsritter, zum Sohne Parzivals gemacht und ihm den Namen Loherangrin gegeben. So hatte sich neben der ursprünglichen französischen eine mittelhochdeutsche Wendung der Sage gebildet.



Phot. Rud. Schuster, Berlin

FRÜHLINGSLIED

Wagner lernte den Lohengrin zuerst in Paris 1841 im Zusammenhang mit dem Sängerkrieg auf Wartburg kennen. Lohengrins Geschichte ist dort Wolfram in den Mund gelegt. Das mittelalterliche Gedicht machte zunächst einen fast unangenehmen Eindruck auf den Meister. Die Schönheit der Sage geht in der breiten, ermüdenden Darstellung des mittelalterlichen Dichters, unter der Schilderung der Einzelheiten des höfischen Lebens, der Ungarn- und Sarazenenkämpfe fast ganz verloren. „Erst als der unmittelbare Eindruck dieser Lektüre sich mir verwischt hatte, tauchte die Gestalt des Lohengrin wiederholt und mit wachsender Anziehungskraft vor meiner Seele auf; und diese Kraft gewann von außen her namentlich auch dadurch Nahrung, daß ich den Lohengrinmythus in seinen einfacheren Zügen, und zugleich nach seiner tieferen Bedeutung, als eigentliches Gedicht des Volkes kennen lernte, wie er aus den läuternden Forschungen der neueren Sagenkunde hervorgegangen ist“ (Schriften 4, 354). Die Ausgabe des Lohengrin von Görres (1813) enthält in der Einleitung reiche, aber wirre Gelehrsamkeit. In schlichter Einfalt erzählen die Brüder Grimm in den „deutschen Sagen“ 1818 den Inhalt der mittelalterlichen Quellen. Hier fand Wagner alle Berichte über den Schwanritter beisammen. In der Hauptsache folgt er dem mittelhochdeutschen Gedicht, aus dem er z. B. die Worte des Heerrufers vor dem Gerichtskampf unmittelbar entnahm. Aber auch andere Quellen spielen hinein, z. B. das in

den französischen Gedichten mit dem Schwanritter verknüpfte Märchen von den sieben Schwänen. So wird Elsas Bruder, Herzog Gottfried, von Ortrud durch eine goldene Kette zum Schwan verwandelt und durch Lohengrins Gebet wieder entzaubert. Aus einer wunderlichen Erzählung des „jüngeren Titurel“ entnahm Wagner den nächtlichen Überfall Telramunds, seinen listigen Plan, dem Ritter nur das kleinste Glied zu entreißen, wodurch er zum Bleiben gezwungen werden könne. Der „Schützer von Brabant“ und der Name von Elsas Bruder lassen leise die Stammsage Gottfrieds von Bouillon anklingen, der in den französichen Gedichten ein Nachkomme des Schwanritters ist. In wahrhaft staunenswerter Weise gelang es Wagner, die unleidlich weitschweifige Überlieferung des Mittelalters zu wenigen lebensvollen Bildern zu verdichten, die tief ergreifende tragische Handlung aus dem überladenen Stoffe herauszuarbeiten und zu verklären.

Im Rahmen einer reichen und glanzvollen äußeren Handlung spielt sich das Drama ab. König Heinrich ist im Frühjahr 933 nach Antwerpen gekommen, um die Brabanter zum Feldzug gegen die Ungarn aufzurufen. Ein deutscher Volksstamm soll dem Reichsgedanken gewonnen werden. Lohengrin bietet auch alsbald den brabantischen Heerbann auf, nicht ohne Widerspruch der Unzufriedenen, die zugleich die Mannen des besiegten Telramund sind. Im dritten Aufzug sehen wir die politische Sendung des Königs

erfüllt, stolz begrüßt er den kräftig reichen Heerverband, der seinem Gebote Folge leisten will.

Und zu dem reichsgeschichtlichen Hintergrund kommt noch ein religionsgeschichtlicher. Das junge Christentum ist noch im Streit mit dem Heidentum. Ortrud, eine dem Drama durchaus eigentümliche Gestalt, lebt noch in ungebrochen heidnischer Gesinnung. Mit ganzer Seele und jedem Mittel kämpft sie rücksichtslos für Wodan und Freia, für das Vorrecht ihres Stammes, der vom großen Friesenfürsten Radbod sich herleitet. Zaglos greift sie zu Trug und Heuchelei, wenn nur ihre Sache siegt und der neuen Zeit Abbruch geschieht. Ortrud in ihrem wilden Wahn ist furchtbar dämonisch, aber auch tragisch, etwa wie Kriemhild im zweiten Teil unsres Nibelungenliedes. Am Schlusse des Dramas kommt der Streit zum Austrag. Die wilde Heidin, die ihrem Volke eben noch den Abfall von den alten Göttern vorwarf, bricht zusammen vor dem Wunder, das der gottgesandte Held vollbringt. Ein Wunder ist nötig, um Ortrud nicht zu besiegen, doch zu vernichten. Ortrud muß als rothaarige Friesin ausgesprochen germanischen Typus verkörpern. Die Anrufung Wodans und Freias gewinnt dann erst die richtige Größe und Bedeutung.

Wagner entwarf im Lohengrin ein prächtiges, farbenreiches Bild der Kultur des 10. Jahrhunderts. Wir sehen Gericht und Gotteskampf mit allem üblichen Formelwesen, Hochzeit und Brautleute, Aufruf und Aufzug des Heerbannes. Mit voller

Deutlichkeit und unvergleichlicher Sorgfalt ist diese Umwelt geschildert, ohne die Aufmerksamkeit von der Hauptsache, Elsa und Lohengrin, abzuziehen. Das Bayreuther Festspiel 1894 hat diesen zuvor kaum geahnten, in den gewöhnlichen Opernaufführungen gänzlich vernachlässigten Reichtum aufs herrlichste offenbart.

Von den Szenenbildern ist das Ufer der Scheldemündung und das Brautgemach durch die Überlieferung gegeben. Den Burghof vor dem Münster hat Wagner selbst erfunden, angeregt durch den Zank der Königinnen vor der Münsterpforte, wie im Nibelungenlied. Der zweite Aufzug erhielt ja in der Hauptszene, die in den unmittelbaren Lohengrinvorlagen gar nicht vorkommt, sein Gepräge durch das Nibelungenlied.

Im Vorspiel aber ist die wunderwirkende Herabkunft des Grales geschildert, wie aus klarstem blauen Himmelsäther die Engelschar, in ihrer Mitte das heilige Gefäß geleitend, sich herabsenkt. Immer näher kommt die Erscheinung, bis dem Schauenden die Sinne schwinden und er in Anbetung darniedersinkt, während der Gral seinen Segen über ihn ausgießt. Der Gral bleibt auf Erden zurück in der Hut der Geweihten, während die Engel wieder aufwärts schweben und im lichten Äther verschwinden.

Auch in der Form zeigt der Lohengrin wieder einen großen Fortschritt. „Das unwillkürliche Wissen von jener traditionellen Opernform beeinflußte mich noch bei meinem fliegenden Holländer so sehr,

H. HENDRICH



Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Bruckmann. München

WALKÜRENRITT

daß jeder aufmerksam Prüfende erkennen wird, wie sie mich hier oft noch für die Anordnung meiner Szenen bestimmte; und erst allmählich, mit dem Tannhäuser, und noch entschiedener im Lohengrin, also nach immer deutlicher gewonnener Erfahrung von der Natur meiner Stoffe und der ihnen nötigen Darstellungsweise, entzog ich mich jenem formellen Einflusse gänzlich und bedang die Form der Darstellung immer bestimmter nur nach der Erfordernis und der Eigentümlichkeit des Stoffes und der Situation" (Schriften 4, 392). „Jede der Hauptstimmungen mußte auch einen bestimmten musikalischen Ausdruck gewinnen, der sich der Gehörempfindung als ein bestimmtes musikalisches Thema herausstellte. Hieraus gestaltete sich ganz von selbst ein jederzeit charakteristisches Gewebe von Hauptthemen, das sich nicht über eine Szene (wie früher im einzelnen Operngesangstücke), sondern über das ganze Drama, und zwar in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht, ausbreitete" (Schriften 4,393). Die Umbildung der Themen ist viel mannigfaltiger als im Tannhäuser und Holländer, wo es sich noch mehr um Wiederholung handelt. Und wie im symfonischen Gewebe der Motive immer mehr der dichterische Gedanke beherrschend hervortrat, so auch im Vortrag, in der Sprachversmelodie: „Die Melodie mußte ganz von selbst aus der Rede entstehen; für sich, als reine Melodie, durfte sie gar keine Aufmerksamkeit erregen, sondern dies nur so weit, als sie der sinnlichste Ausdruck einer Empfindung war,

die eben in der Rede deutlich bestimmt wurde“ (Schriften 4, 396). Im Lohengrin ist also der Meister seiner künstlerischen Ausdrucksmittel, insbesondere der musikalischen Seite im Drama, vollkommen bewußt und mächtig geworden. Endgültig ist mit allen herkömmlichen äußerlichen Formen, die die Freiheit des künstlerischen Schaffens beengen, gebrochen.

DIE WERKE NACH 1849



AGNER SCHREIBT 1851: „ICH hatte eine neue und entscheidendste Periode meiner künstlerischen und menschlichen Entwickelung angetreten, die Periode des bewußten künstlerischen Wollens auf einer vollkommen neuen, mit unbewußter Notwendigkeit von mir eingeschlagenen Bahn, auf der ich nun als Künstler und Mensch einer neuen Welt entgegenschreite" (Schriften 4, 390). Im Beginn des bewußten künstlerischen Wollens war sich Wagner über die Hauptsache klar geworden: über den Inhalt eines Dramas. „Ein Inhalt, der einzig dem Verstande faßlich ist, bleibt einzig auch nur der Wortsprache mitteilbar; je mehr er aber zu einem Gefühlsmomente sich ausdehnt, desto bestimmter bedarf er auch eines Ausdruckes, den ihm in entsprechender Fülle endlich nur die Tonsprache ermöglichen kann. Hiernach bestimmt sich ganz von selbst der Inhalt dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat: es ist das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche" (Schriften 4, 388). Das bedeutet einerseits eine Beschränkung, indem alles, was nicht notwendig nach musikalischer Beseelung von einem Mittelpunkte aus verlangt, von der Handlung ausgeschlossen bleiben wird; andererseits eine Erweiterung, indem, ungehemmt durch irgendwelche formale Äußerlichkeiten, jener be-

stimmende Gefühlsmoment zu unermeßlicher Fülle sich ausdehnt. Am Beispiel zeigt sich dies am besten. Der Nibelungenmythus war vor 1849 als Drama entworfen und Siegfrieds Tod in der Dichtung ausgeführt. Der Ring aber nach 1849 ist ein Wotansdrama. Die Meistersinger von 1845 wären ein musikalisches Lustspiel geworden, 1862 aber entstand das Drama von Hans Sachsens Liebe und Entsagung. Im Ring erschauen wir kraft der Musik alles durch Wotans Auge, in den Meistersingern erleben wir alles aus der Seele Sachsens. Das Tristandrama, der erste Stoff der neuen Zeit, ist in Stoff und Form nur der eine Gefühlsmoment der Liebe, eine wunderbare Vereinfachung, Vertiefung und Verklärung mittelalterlicher Mären. Wie die Idee, alles meisternd und beseelend, schwebt der Verheißungsspruch über dem Parsifal: „durch Mitleid wissend“. In den Werken nach 1849 ist also der volle Gegensatz zur Oper, die zu jedem beliebigen Text nach überkommener Form Musik machte, erreicht: ein rein menschlicher, seelischer Inhalt, der musikalische Gestaltung notwendig verlangt, in Formen, die einzig durch das Drama selbst bedingt sind.



Mit Genehmigung von Charles Holme

SIEGFRIED



DER RING DES NIBELUNGEN



ER NIBELUNGENMYTHUS als Entwurf zu einem Drama und Siegfrieds Tod gehören noch in die Dresdener Zeit 1848. In Zürich wurden 1851 der junge Siegfried, 1852 die Walküre und das Rheingold gedichtet. Im Februar 1853 erschien die ganze Dichtung, aber nur für den engsten Freundeskreis. 1863 erfolgte der erste öffentliche Druck. Die Vertonung beginnt im Herbst 1853 und wird bis zum zweiten Aufzug des Siegfried im Juni 1857 gefördert, dann über Tristan und Meistersinger zurückgelegt, mit dem dritten Aufzug des Siegfried 1865 wieder aufgenommen und im November 1874 beendigt. Die Züricher Zeit hat neben oder eigentlich aus dem Tristan im April 1857 auch den ersten Parzivalentwurf geschaffen, so daß Wagner an Frau Wesendonk schreiben konnte: „Mir ist recht deutlich, daß ich nie etwas Neues mehr erfinden werde: jene eine höchste Blütenzeit hat in mir eine solche Fülle von Keimen getrieben, daß ich jetzt nur immer in meinen Vorrat zurückzugreifen habe, um mit leichter Pflege mir die Blume zu erziehen."

Der Ring, grundgermanisch in Gehalt und Form, ist das größte deutsche Drama, übergewaltig in seinen drei Teilen mit einem Vorspiel, eine Erscheinung, die nur in der griechischen Trilogie ihres

gleichen hat. Und die Forderung einer vollkommen stilgerechten Aufführung dieses Werkes rief den Festspielgedanken ins Leben. Im Schicksal des Rings und seiner endlichen Verwirklichung im Bayreuther Festspielhaus offenbart sich das höchste Ziel des künstlerischen Strebens Richard Wagners.

Der Meister griff zur reichsten germanischen Sage, die in nordischen und deutschen Quellen des Mittelalters, in Neudichtungen und in gelehrten Schriften ihm entgegentrat. Hier mußte der Dichter zum Verdichter, zum neugestaltenden Schöpfer werden. Und er löste die Aufgabe, wie kein anderer vor und nach ihm. Die altgermanische Sage ist förmlich neu geboren und erfuhr in dieser Erneuerung die höchste Verklärung, die ihr je bisher zuteil ward.

Eine Beurteilung des ganzen Ringes im Verhältnis zur alten und neuen Nibelungendichtung ist hier ausgeschlossen. Aber am Beispiel der „Walküre“ zeigt sich die Gestaltungskraft besonders deutlich, wie der Meister die Bausteine zu seinem gewaltigen germanischen Heldenspiel fügte.

Zwei Sagen liegen zu Grund, die Sigmundsage bezw. die Volsungasaga und die Brünnhildsage. In den nordischen Quellen besteht kein Zusammenhang zwischen ihnen.

Die Volsungasaga erzählt von Sigurds Ahnen. Von Odin, dem Ahnherrn des Geschlechtes, stammte König Volsung, der mit seiner Gattin, einer Walküre, zehn Söhne, darunter Sigmund, und eine

Tochter, Signy hatte. König Volsung ließ eine stattliche Halle bauen; mittendrin stand ein mächtiger Baum, dessen Zweige über das Dach hinausragten und es überschatteten, während der Stamm im Grund der Halle wurzelte. Als Signy, gegen ihre Neigung, dem König Siggeir vermählt wurde und die Gäste abends an den Feuern umhersaßen, trat ein Mann in die Halle, der von Aussehen allen unbekannt war. Er war groß, alt und einäugig, von geflecktem Mantel umwallt, der breite Hut hing ihm tief ins Antlitz. In der Hand trug er ein blankes Schwert, das er bis ans Heft in den Baumstamm stiess. Alle scheuten sich, ihn zu begrüßen; er aber sprach: „Wer dies Schwert aus dem Stamme zieht, der soll es von mir zur Gabe haben; er wird selbst erproben, daß er nie ein besseres Schwert führte.“ Hierauf schritt der Greis aus der Halle und niemand wußte, wer er war oder wohin er ging. Die Männer standen nun auf und beeiferten sich, das Schwert herauszuziehen; aber keiner rückte das Eisen von der Stelle. Zuletzt trat Sigmund hinzu und zog das Schwert aus dem Stamm, so leicht, als wär' es los vor ihm gelegen. Siggeir, sein Schwager, wollte es ihm vergebens dreifach mit Gold aufwägen. Daraus erwuchsen Zwietracht und Verrat unter den Verwandten; König Volsung fiel in blutiger Schlacht gegen seinen Eidam Siggeir, seine Söhne wurden umgebracht. Nur Sigmund wurde von Signy gerettet. Sigmund und Signy sannen auf Rache. Sigmund hauste verborgen im

Walde draußen, einsam und unerkannt. Als Signy ihre beiden Söhne von Siggeir zum geplanten Rachewerk untüchtig erkannt hatte, da sah sie ein, daß nur ein echtester Volsung, der von Vater- und Mutterseite Volsungenblut hatte, als Rachehelfer tauge. Verkleidet ging sie zu Sigmund hinaus und empfing von ihm, der die Schwester nicht erkannte, den starken Sinfjotle, den sie hernach zu Sigmund hinaussandte, damit er ihn im Heldentum erziehe. Sigmund und Sinfjotle führten lange das Leben des friedlosen Ächters, der wie ein Wolf im wilden Walde gehen mußte. Die Sage stellt das so dar, als wären Sigmund und Sinfjotle eine Zeitlang in Werwölfe verwandelt gewesen. Endlich machten sie sich zur Rache an Siggeir auf. Sie bargen sich, günstiger Gelegenheit harrend, im Vorhause der Königshalle, wurden aber ergriffen und lebendig begraben. Signy warf ihnen das Odinschwert in die steinerne Grabkammer. Damit zersägten sie die Felsen und machten sich frei. Zur Nacht legten sie Feuer an die Königshalle und wehrten den Leuten den Ausgang. So kam Siggeir in den Flammen um. Signy blieb, zur Sühne ihrer Schuld, beim Gatten, den sie nie geliebt und dessen Untergang sie selbst herbeigeführt hatte, im brennenden Hause und fand so den Tod.

Odin aber nahm zuletzt wieder Segen und Sieg von Sigmund, der sich im Alter mit Hjördis vermählte. Ein verschmähter Freier der Hjördis, ein Sohn König Hundings, überzog Sigmunds Land

H. HENDRICH



Phot. Rud. Schuster, Berlin

DER RHEINTÖCHTER KLAGE

mit Heeresmacht. Es kam zur Schlacht. Sigmund schlug breite Gassen durchs Heer der Feinde. Da trat ihm ein einäugiger Greis mit breitem Hut und blauem Mantel in den Weg und schwang einen Speer entgegen. Sigmund hieb mit seinem Schwert auf den Speer, da sprang das Schwert entzwei. Damit war Sigmunds Glück gewichen, er fiel mit dem größten Teil seines Heeres. Hjördis kam nachts aufs Walfeld, fand dort den schwer wunden Helden und fragte, ob er noch zu heilen sei. Sigmund sagte: „Odin will nicht, daß ich das Schwert länger schwinge; du aber wahre die Schwertstücke wohl; du trägst einen Knaben, der wird das neugeschmiedete Schwert schwingen und manch Heldenwerk damit vollbringen, und sein Name wird erhaben sein, solang die Welt steht." Mit Tagesgrauen starb Sigmund. Hjördis aber gebar bald darauf einen Knaben von solcher Gestalt und Schöne, daß alle einstimmig sagten, das Kind werde ein Held ohne Gleichen werden. Der Knabe mit den scharfen Augen ward Sigurd genannt.

Die Brünnhildsage aber berichtet; Als Brünnhild aus dem Zauberschlafe erwachte, erzählte sie Sigurd, daß zwei Könige miteinander gekämpft hätten: der eine hieß Hjalmgunnar und war ein gewaltiger Krieger, obwohl er schon recht bejahrt war, und Odin hatte ihm Sieg versprochen; der andere aber hieß Agnar, den niemand schirmen und schützen wollte. Brünnhild fällte den Hjalmgunnar, aber Odin stach sie dafür mit dem Schlafdorn und bestimmte, daß sie niemals wieder in der Schlacht Sieg er-

kämpfen, sondern sich vermählen solle. „Ich aber erwiderte ihm, daß ich meinerseits ein Gelübde ablege, daß ich keinem Manne mich verloben werde, der sich fürchten könne.“ Da umzog Odin die Schlafende mit einem Zaun von Schilden und ließ außen herum Feuer auflodern und beschied nur dem Furchtlosen, das Feuer zu durchdringen und den Schlafzauber zu lösen.

Auf diesen wenigen Worten der alten Sage baut sich Brünnhildes Verhältnis zu Sigmund und Wotan im zweiten und dritten Aufzug der Walküre auf.

Die tiefe Gefühlswelt, die gewaltigen Seelenstürme, die hinter den schlichten Worten der alten Quelle liegen, hat die „Walküre“ in wahrhaft ergreifender Weise uns vorgeführt. Darin bewährt sich der Dichter, daß er in die Tiefe der Seelenstimmung blickt. Rein menschliche Gefühle werden hier angeregt. Das Wunderbare liegt darin, daß die wenigen Worte, die wir als den Keim der Walküre betrachten müssen, andrerseits wieder genau als das Ergebnis des ganzen Dramas erscheinen, als hätte der Dichter nur längst Verlorenes wieder gefunden.

Die Volsungasaga und Brünnhildsage hat Wagner dadurch vereinigt, daß Sigmund und Siggeir, Agnar und Hjalmgunnar in Siegmund und Hunding verschmolzen. Sieglinde und Siegfried traten für Signy und Sinfjotle ein. Nun entscheidet Brünnhild in der Fehde zwischen Siegmund und Hunding gegen Wotans Gebot. Auf die einfachste Weise ist engste

Verbindung hergestellt, im neuen Rahmen gewinnen beide Stoffe an Bedeutung und Vertiefung. Wie farblos sind für uns die Namen Hjalgunnar und Agnar, deren Geschichte ja auch spurlos verloren ging, wie lebendig Siegmund und Hunding!

Wie die Haupthandlung in großartiger Einfachheit aus den Grundmotiven der Überlieferung heraus gestaltet ist, so ist auch die äußere Einkleidung völlig stilgerecht. Aus der Erzählung Siegmunds im ersten Aufzug von Reckenfahrt, Fehde und Brand, vom Wolfsleben des Ächters, spricht die ganze Wildheit des germanischen Urwaldlebens. Wotan, die Walküren, Walhall sind aufs anschaulichste nach den nordischen Quellen geschildert. Wotan erscheint im goldenen Adlerhelm und in goldener Brünne, mit dem roten Kriegsmantel angetan. Er weist die Walküre zum Kampf, dem Wälsung Sieg zu kiesen. Den Walküren ist das Amt gesetzt, die tapferen Männer zum Krieg aufzureizen, damit kühner Kämpfer Scharen in Walhall sich sammeln. Denn zum letzten Kampfe will der Gott wohlgerüstet sein, um einst an der Spitze vieler Helden aus Walhall dem Feind entgegenreiten zu können. Wenn Gewittersturm aufbraust, wenn Wotan sein heiliges Roß reitet, dann ist er der wilde Jäger, der Brünnhilde hetzt, dann zeigt sich des Gottes Wesen als Stürmers und Führers des wilden Heeres. Der sturmumbrauste Walkürenfelsen, an dem Wolkenzüge vorüberjagen, macht den mythischen Ursprung des Sturmgottes prächtig anschaulich.

Im zweiten Aufzug ist die Todkündung einem norwegischen Skaldenlied um 960 nachgebildet: Odin sandte Walküren aus, Könige zu kiesen, die nach Walhall zur Gastung bei Odin fahren sollten. Sie fanden Hakon, den König, unter dem Kampfbanner. Nun wird die blutige Schlacht, Odins und der Walküren Wetter, geschildert. Da saßen die todwunden Helden, denen die Fahrt nach Walhall bestimmt war, mit schartigen Schildern und zerschossenen Brünnen. Nicht frohgemut war die Schar. Da sprach die Walküre auf den Gerschaft gestützt: „Nun wächst der Götter Glück, weil die Waltenden Hakon mit einem großen Heere zu sich heim entboten“. Der König hörte, was die Walküren redeten, die herrlichen, von Rosses Rücken. Sinnend erschienen sie, in Helmen waren sie, Schilde hielten sie vor sich. „Warum, o Walküre, teiltest du so die Schlacht? Wir waren doch wert, Sieg von den Göttern zu erhalten.“ „Wir walteten, daß du das Feld behieltest, aber deine Feinde flohen. Nun reiten wir zum grünen Heim der Götter, Odin zu sagen, daß der König Hakon zu Gast kommt.“ Odin aber hieß seine Helden aufstehen und dem tapfern König zur Begrüßung entgegengehen. — So tritt auch Brünnhild mit Schild und Speer, ans Roß gelehnt, Siegmund ernst und schön gegenüber. Zu Walvater führt sie ihn; dort empfängt ihn gefallener Helden hehre Schar mit hochheiligem Gruß.

„Wunschmädchen
walten dort hehr:

M. BRÜCKNER



Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Bruckmann, München

SCHLUSSBILD AUS „GÖTTERDÄMMERUNG“

Wotans Tochter
reicht dir traulich den Trank."

Hier haben wir die beiden Seiten des Walkürenamtes: sie tun in Walhall Dienst, reichen den Helden Trank und haben das Tischgerät und die Bierkrüge in ihrer Obhut. Odin sendet sie aber auch in die Schlacht, dort wählen sie die Männer aus, die dem Tode erliegen sollen und verleihen den Sieg. Zu der Erscheinung der Walküren im dritten Aufzug bieten sich folgende Züge der Quellen: die Walküren reiten auf ihren Rossen durch die Luft. Meist erscheinen sie geschart, zu drei, sechs, neun, zwölf. Mit Helm und Schild, in fester Brünne, mit funkensprühenden Speeren, von leuchtenden Blitzen umspielt reiten sie im Gewölk. Alle Walküren sind von leuchtender, lichthariger Schönheit.

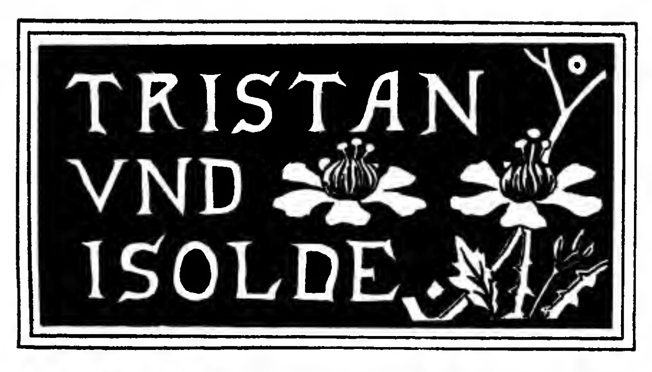
Der Schauplatz des ersten und dritten Aufzugs, der Saalbau um den Eschenstamm und der Gipfel des Felsens, auf dem Brünnhild in Schlaf gesenkt wird, sind in den Vorlagen zwar angedeutet, der des zweiten Aufzugs aber hat kein Vorbild. Was im ersten Aufzug geschieht ist neu erfunden. Nur in Sieglindes Erzählung vom Greis im grauen Gewand spielt die Volsungensage herein. Wotans Gespräch mit Fricka ist in der Edda bei anderem Anlaß einigermaßen angedeutet, wenn z. B. Odin und Frigg oder in der Langobardensage Wodan und Frea über die Vorzüge ihrer Günstlinge sich streiten; vom Inhalt des Gesprächs steht aber gar nichts in den Quellen. Ebensowenig hat Wotans Gespräch mit Brünnhild und die Wäl-

sungenszene eine Vorlage. Die Todkündung und der Schluß des zweiten Aufzugs sind quellenmäßig angedeutet; die plastische Ausführung ist Wagners volles Eigentum. Die Walkürenszene im dritten Aufzug, das Gespräch zwischen Sieglinde und Brünnhilde, die ganze wundervolle Stimmung der Wotanszene, Abschied und Feuerzauber gehören dem Drama zu eigen, davon steht nichts in den Vorlagen. Die Verkündigung Siegfrieds ist Brünnhild zugewiesen, in der Volsungensage spricht sie Sigmund aus. Die ganze Stimmung im dritten Aufzug, „ein furchtbarer Sturm der Elemente und der Herzen, der sich allmählich bis zum Wunderschlaf Brünnhilds besänftigt“, ist nur im Drama geschaffen.

So finden wir im ganzen und einzelnen freieste, eigenste dichterische Neuschöpfung, und doch sind alle Züge der Überlieferung aufs feinste verwertet. Es ist eine Neugestaltung aus den Grundmotiven der Sage.

Über den Ideengang schrieb Wagner 1851: „denke dir die wunderbar unheilvolle Liebe Siegmunds und Sieglindes; Wotan in seinem tiefgeheimnisvollen Verhältnis zu dieser Liebe; dann in seiner Entzweiung mit Fricka, in seiner wütenden Selbstbezwingung, als er der Sitte zu lieb Siegmunds Tod verhängt; endlich die herrliche Walküre Brünnhilde wie sie — Wotans innersten Gedanken erratend — dem Gotte trotzt und von ihm bestraft wird: denke dir das in meinem Sinne, mit dem ungeheuren Reichtum von Momenten, in ein

bündiges Drama zusammengefaßt, so ist eine Tragödie von erschütterndster Wirkung geschaffen, die zugleich alles das zu einem bestimmten sinnlichen Eindrucke vorführt, was mein Publikum in sich aufgenommen haben muß, um den „jungen Siegfried" und „Siegfrieds Tod" nach ihrer weitesten Bedeutung leicht zu verstehen".





M DIE MITTE DES 12. JAHRhunderts entstand in Frankreich unter den bretonisch-französischen Sagenerzählern, bei den sogenannten conteurs bretons, die Geschichte von Tristan und Isolde. Ihre Grundlagen sind einerseits geschichtlich, andererseits romanhaft. Ein geschichtlicher Vorgang steht im Mittelpunkt des ersten Teils: der Holmgang Tristans, des Neffen des Königs Mark von Kornwall, mit dem Schatzung fordernden Iren Morolt. Der Liebesroman, dessen Heldin einen fränkisch-germanischen Namen Ishild (daraus französisch Iselt oder Isolt) trägt, fügt sich aus bekannten Märchen- und Novellenmotiven und behandelt den Lieblingsstoff der französischen Dichter, den Ehebruch, den ménage à trois. So haben Bretonen und Franzosen zu gleichen Teilen dazu



Mit Genehmigung von Charles Holme

ISOLDE



beigetragen, eine Sage zu schaffen, der eine ungeahnte poetische Zukunft beschieden war, sobald große Meister ihr künstlerische Gestaltung verliehen. Diese ältesten Prosageschichten der bretonisch-französischen Fahrenden sind spurlos verschollen. Ich versuche im folgenden anzudeuten, welche Meister des Mittelalters und der Neuzeit die Tristansage wahrhaft förderten, und was jeder von ihnen neues und eigenes hinzufügte. Die unfruchtbaren kleinen Poeten verschweige ich aber. Sie haben nichts geleistet und konnten nur verderben.

Crestien von Troyes, der Schöpfer des höfisch-ritterlichen Artusromans und der Geschichte von Perceval und vom Gral, war, etwa um 1150, auch der erste Tristandichter. Er gewann den Stoff für die Kunstdichtung. Der versgewandte französische Dichter schöpfte mit Vorliebe aus den lose umher fliegenden Geschichten der conteurs bretons. Leider ist sein Tristan verloren. Doch gewinnen wir eine ziemlich genaue Vorstellung vom Inhalt und Umfang seines Werkes aus mehreren Nachahmungen, unter denen sich auch eine, allerdings durch eine Zwischenstufe vermittelte, deutsche Bearbeitung des braunschweigischen Ritters Eilhard von Oberg (um 1190) befindet. Der moderne Leser erhält ein sehr anschauliches Bild vom Zustand der ältesten Tristandichtung aus dem prächtigen Buche Josef Bédiers, le roman de Tristan, 1900, das, mit stimmungsvollen, künstlerisch bedeutenden Bildern von Robert Engels geschmückt, 1901 auch in deut-

scher Übersetzung erschien. Bédiers Tristanroman, eine Neudichtung auf quellentreuem Grunde, ist in schlichter, altertümlicher Prosa gehalten, Crestiens Tristan war natürlich in Reimzeilen. Aufs anschaulichste tritt uns aber hier der Tristanstoff in der Gestalt entgegen, die ihm beim Eintritt in die Literatur ward.

Noch war viel zu tun, die wundervolle Poesie des Stoffes herauszuholen, die Masse der Abenteuer durch eine große Idee zu meistern, die Handlung von außen nach innen, ins Seelische zu verlegen.

Um 1180 geschah dieser bedeutungsvolle Schritt durch einen anglonormannischen Dichter, namens Tomas. Die lyrische Begabung dieses wahrhaft großen Meisters zeigt sich in der ausführlichen, liebevollen Schilderung der inneren Vorgänge. Auch ist die äußere Handlung mehr abgerundet und in einen tief tragischen Rahmen eingestellt. In der Vorgeschichte von Tristans Eltern, Riwalin und Blancheflur, schafft der Dichter die tiefernste Grundstimmung seiner Erzählung. Lenz und Liebe blühen wonnig auf, Not und Tod fallen jählings ein und brechen die Blüten. Riwalin fällt im Kampfe, Blancheflur gibt sterbend einem Sohne das Leben. In der Welt bleibt Tristan zurück, um dieselbe Frage ans Schicksal zu tun, um Heldenglück und Liebeswonne, in wahnvolle Schuld verstrickt, in Not und Tod vergehen zu sehen. Durch die glänzenden Bilder des höfischen Lebens, durch das Ränke-

spiel, mit dem Tristan und Isolde das Recht des Herzens gegen Satzung und Sitte der Welt zu behaupten versuchen, wird der tragische Ernst, den der französische Dichter schon in der bretonischen Namenform „Trestan" durch den Anklang an „triste" vorausgedeutet findet, nur gesteigert, bis der Wahn voll Weh und Wonnen im sühnenden Liebestod Tristans und Isoldes endet.

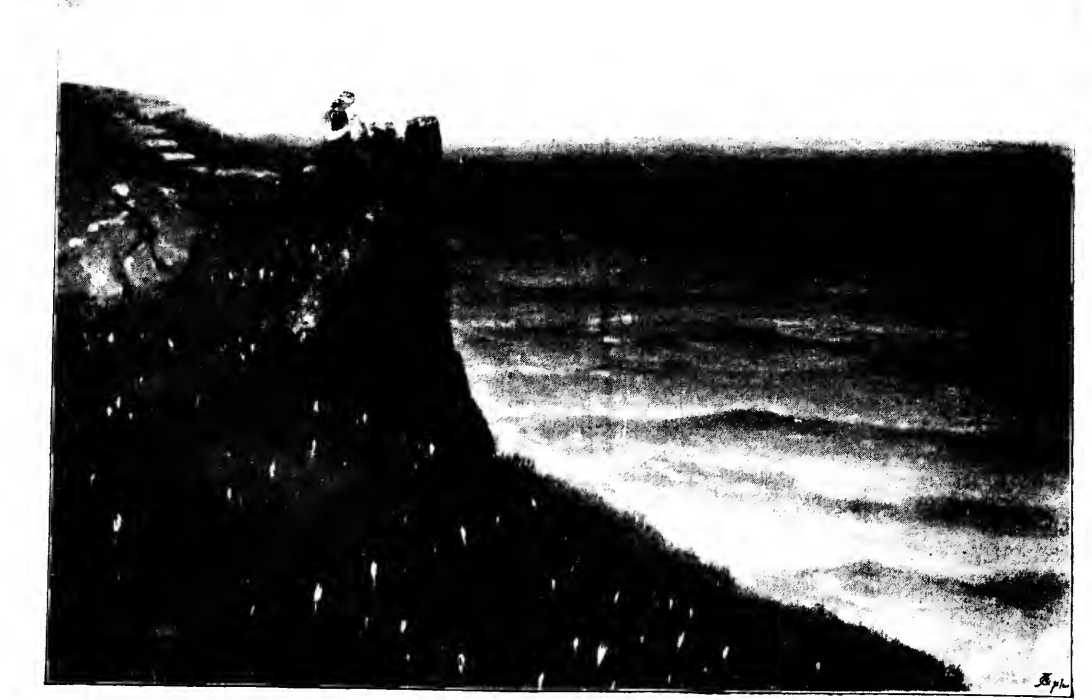
Tomas schuf die klassische Form des Tristanepos. Er versenkt sich so sehr in den tiefen Herzensgrund der Gestalten, daß Gaston Paris, der feinfühlige französische Romanist, glaubt, Tomas sei nur der Sprache nach Anglonormanne, d. h. französischer Dichter, seiner Art, Denk- und Dichtweise nach aber Engländer, also eigentlich germanischer Dichter. Die Vertiefung, Verinnerlichung und Vergeistigung der Tristandichtung ward von Gottfried, der den Tomas übersetzte, noch weiter geführt. Tomas und Gottfried sind artverwandt. Die Tat des Tomas ist größer, da er die Sage aus dem Rohstoff zu künstlerischer Verklärung erhob. Aber durch Gottfried erfuhr das edle Gold doppelte Läuterung. Gottfried hat sein Gedicht nicht vollendet; er starb darüber. Von des Tomas französischem Gedicht sind leider nur wenige Bruchstücke vorhanden. Erst Wilhelm Hertz (1877) hat dem Tristanepos einheitliche Gesamtwirkung gegeben, indem er Gottfried bearbeitete und nach Tomas beschloß. In jeder Hinsicht erfuhr das Tristanepos durch Wilhelm Hertz die höchste Läuterung. Was Tomas

und Gottfried begannen, er hat's vollendet, indem er die volle poetische Kraft des mittelalterlichen Gedichtes der Gegenwart zu unmittelbarem Genusse darbot.

Richard Wagners Drama gründet sich wie alle Werke des Meisters auf volle und tiefe Quellenkenntnis. Nicht nur Gottfrieds Epos, das ihm durch die Bearbeitung von Hermann Kurz bekannt war, ist seine Vorlage, so wenig der Ring aus dem Nibelungenliede stammt, vielmehr die ganze Tristansage, die er aus ihren Grundbestandteilen heraus neu gestaltet. 1854 entwarf Wagner in tiefernster Stimmung den Tristan, als er eben auch Schopenhauer kennen lernte. Im August und September 1857 wurde die Dichtung in Zürich vollendet.

In welcher seelischen Stimmung dieses einzige Gedicht ausgeführt wurde, darüber belehren Wagners Tagebuchblätter und Briefe an Mathilde Wesendonk. Frau Wesendonk ist die Verfasserin der fünf Gedichte, die Wagner im Winter 1857/8 vertonte. Aus der Musik zu den „Träumen" ward in Venedig die Liebesnacht des zweiten Tristanaufzuges. Wagner schreibt: „Sie werden einmal einen Traum hören, den ich dort zum Klingen gebracht habe." Aus dem „Treibhaus" mit seiner schwülen, trauerschweren Stimmung, seinem hoffnungslosen Sehnen ging, wie die Blüte aus der Knospe, das Vorspiel zum dritten Aufzug hervor. „Die tiefe Kunst des tönenden Schweigens" nennt der Meister die Musik zum Tristan, in dem überlieferte Sage und

H. HENDRICH



Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Bruckmann, München

eignes, inneres Erlebnis in eins empfunden sind wie nirgends sonst.

Die alte Sage knüpfte die Liebe Tristans und Isoldes an den Trank, Wagner an den Blick: „er sah mir in die Augen!“ Isolde ließ das rächende Schwert sinken, denn der Blick hatte sie ins tiefste Herz getroffen. Die todesernste Liebe, die an diesem Augenblick sich entzündete, durfte nicht ans Tageslicht, sie barg sich schweigend im Herzensgrunde. Aber Welt und Wahn trennten, was Frau Minne vereinigt hatte. Nur ein Ausweg: der Todestrank! Eine Hülle liegt auf dem Lebensglück der Liebenden, Isolde gehört Tristan und soll Marke verfallen: „mir erkoren, mir verloren!“ Isolde reicht Tristan den Todestrank, um mit dem schweigend Geliebten aus der Tageswelt, die ihrer Liebe keinen Raum gewährt, ins Wunderreich der Nacht einzugehen. Tristan faßt Isoldes Schweigen und ergreift den Balsam, den Todesbecher. Und nun, an der Schwelle des Todes, darf das Geheimnis sich enthüllen. Doch Brangänes wahnvolle Treue zwang die zum Tode sich Sehnenden ins Leben zurück, indem sie nicht den Todestrank, sondern den Lebens- und Liebestrank in den Becher goß. Welch ungeheurer Unterschied trennt also Wagners Drama von der Sage: in der Sage schafft und wirkt erst ein Zaubertrank, das kindliche und doch auch tiefe Sinnbild der unwiderstehlichen Liebesmacht, die Liebe, im Drama bringt der vermeintliche Todestrank die längst im Herzensgrund glimmende Liebe

nur zum Geständnis! Diese in den Wonneschauern des ersehnten Liebestodes geoffenbarte Liebe ist nun verdammt, in der Welt zu leben und zu leiden. Im großen Zwiegesang des zweiten Aktes werden sich Tristan und Isolde über das Wesen ihrer Liebe klar: aus Licht, Tag, Leben verlangen sie nach Dunkel, Nacht, Tod. „Ewig währ' uns die Nacht!" Mit dem Erlöschen dieser Scheinwelt muß auch alles enden, was ihre Liebe stört. Der zweite Aufzug ist in die Form des mittelalterlichen Wächterlieds gekleidet: Brangäne auf der Warte, die Liebenden zum Erwachen mahnend, vor dem Tagesgrauen warnend. Im dritten Akt naht die Erlösung. Mit blutender Wunde erjagt sich Tristan sein höchstes und letztes Glück, nicht Liebesleben, sondern Liebestod, und über dem Toten verweht Isoldes Seele „in des Weltatems wehendem All". Abendlich Dämmern umfriedet Tristan und Isolde, die um der Liebe willen das Leben verneinten. Marke, der endlich den trugvoll schmerzlichen Wahn durchschaut hatte und die Liebenden von aller Schuld entsühnen wollte, segnet die Leichen.

Tristan und Isolde wollen im Drama von Anfang an bewußt das Notwendige: den Liebestod. Im Epos kämpfen sie ums Leben gegen den Tod, im Drama um den Tod gegen das Leben. Die Sühne und Erlösung wird im Drama gewollt, im Epos durch äußeren Zufall herbeigeführt. Der so tiefgreifende Unterschied beruht im Grunde auf den zwei großen Gegensätzen: Liebestrank und Todestrank!

Nietzsche schildert die innere Handlung also: „Zwei Liebende, ohne Wissen über ihr Geliebtsein, sich vielmehr tief verwundet und verachtet glaubend, begehren von einander den Todestrank zu trinken, scheinbar zur Sühne der Beleidigung, in Wahrheit aber aus einem unbewussten Drange: sie wollen durch den Tod von aller Trennung und Verstellung befreit sein. Die geglaubte Nähe des Todes löst ihre Seele und führt sie in ein kurzes schauervolles Glück, wie als ob sie wirklich dem Tage, der Täuschung, ja dem Leben entronnen wären."

Die äußere Handlung im Drama ist von großartiger Einfachheit. „Nur zwei Personen, Tristan und Isolde, stehen ganz im Vordergrund; sehr weit zurück, fast schon symbolisierte Gestalten von männlicher und weiblicher Treue, erblicken wir Kurwenal und Brangäne; höher als diese, aber noch weiter zurück, König Marke; kaum vom Waldesgrün oder vom fernen Meereshorizont sich abhebend, den Hirten, den jungen Seemann und Melot." „Nicht ein Wort fällt im Verlaufe des ganzen Dramas, das nicht in unmittelbarer Beziehung zur Liebe stünde. Isolde und Tristan werden uns nur an den drei entscheidenden Augenblicken ihrer Liebestragödie vorgeführt; sobald die Welt dazu tritt, bricht jedesmal die Handlung ab." So schildert Chamberlain treffend die wahrhaft ergreifende Einheit und Einfachheit dieses Seelendramas. Meisterhaft sind die äußeren Vorgänge zu wenigen dramatischen und

anschaulichen Bildern verdichtet. Aus den Reden der verschiedenen Personen, stets unmittelbar aus der jeweils durchs Drama bedingten Stimmung, erfahren wir alles, was zum Verständnis aus der Vorgeschichte zu wissen not tut.

Da die Handlung schon seit Tomas ganz nach innen verlegt ist und daher vielfach lyrische Schilderung verlangt, so ergab sich dem Dramatiker als reinstes, vollkommenstes Ausdrucksmittel dieser Gefühlswelt notwendig die Musik. Das Drama, seine Handlung und seine Sprache ist aus dem Geiste der Musik gestaltet. Wir erblicken im Tristan die genialste und größte Schöpfung Richard Wagners, weil hier die ideale Vereinigung von Gehalt und Form oder besser Ausdrucksmitteln in ganz unvergleichlicher Weise erreicht ist. Es ist die gewaltigste Liebestragödie, für unsre Zeit das, was früher und vor dem Tristan Romeo und Julia war.

ROBERT ENGELS



Mit Genehmigung von Herm. Seemann Nachf.

TRISTANS TOD

DIE MEISTERSINGER



DER ERSTE ENTWURF ZU den Meistersingern vom Sommer 1845 behandelt Walthers und Evas Liebe. Hans Sachs hilft dem jungen Ritter zum Ziele. Die heitere Stimmung sprach sich durch die Ironie aus, mit der die in Formelkram erstarrte Kunst der Meistersinger betrachtet ward. Die Handlung ist frei erfunden, entlehnt aber einiges aus Deinhardsteins Drama Hans Sachs (1827) und Lortzing-Regers Oper (1840). Den kulturgeschichtlichen Hintergrund schöpfte Wagner aus Wagenseils Nürnberger Chronik (1697).

Im Winter 1861/2 würde die Dichtung in Paris vollendet und im Frühjahr 1862 in Biebrich die Vertonung begonnen. Äußerlich scheint die Handlung beinahe unverändert; aber sie gewann einen ganz neuen Mittelpunkt: Hans Sachsens Liebe zu Eva und seine Entsagung. Tief innere Erlebnisse spiegeln sich hier wieder. Und doch ist alles durchaus objektiviert, ja geschichtlich wahr. Hans Sachs freite in der Tat noch im vorgerückten Alter um ein junges Mädchen und schrieb neben einigen Meisterliedern am 7. Februar 1553 auch eine „Tragedia Tristrant mit Ysalden". Im dritten Aufzug hören wir einen Augenblick tieftraurige Tristanklänge, als Hans Sachs der Mär von Tristan und Isolde gedenkt. Wie ein Schatten schwerer vergangener Er-

lebnisse zieht es über des Meisters Seele, der gleich darauf der Welt wieder sein liebes, treues, heitres Antlitz zeigt. Das Leid ist hier nur Erinnerungsbild. Das wahre Drama der Meistersinger spielt in der Seele des Hans Sachs, kein Wort verrät, was in diesem Herzen vorgeht. Nur im Quintett spricht Sachs leise seine Gedanken vor sich hin:

„Vor dem Kinde lieblich hehr
Mocht ich gern wohl singen;
Doch des Herzens süß' Beschwer
Galt es zu bezwingen.
's war ein schöner Abendtraum:
Dran zu deuten wag' ich kaum."

Einzig Eva tut einen Blick in Sachsens Seele. Mit der dritten Strophe des Schusterlieds im zweiten Aufzug wird zum erstenmal das sog. Wahnmotiv vernommen. „Dort drückte es die bittere Klage des resignierten Mannes aus, welcher der Welt ein heiteres und energisches Antlitz zeigt; diese verborgene Klage hatte Eva verstanden, und so tief war ihr Herz davon durchbohrt worden, daß sie hatte fliehen wollen, nur um diesen dem Anscheine nach so heiteren Gesang nicht mehr hören zu müssen." Wagner schreibt an Frau Wesendonk:

Biebrich a. Rh., 22. Mai 1862.

Liebe Freundin!

Heut' ist mein Geburtstag. Man hat mir Blumen ins Haus geschickt. Ich war krank, und bin erst

gestern wieder in den Park gekommen. An Sie durfte ich jetzt wenig denken, da ich Ihnen in nichts mehr helfen und nur stille Wünsche noch für Ihr Wohlergehen hegen darf.

So saß ich einsam.

Plötzlich kam mir ein Einfall zur Orchestereinleitung des dritten Aktes der „Meistersinger". In diesem Akte wird den ergreifendsten Kulminationspunkt der Moment abgeben, wo Sachs vor dem versammelten Volke sich erhebt, und von diesem durch einen erhabenen Ausbruch seiner Begeisterung empfangen wird. Das Volk singt da feierlich und hell die acht ersten Verse von Sachsens Gedicht auf Luther. Die Musik dazu war fertig. Jetzt zur Einleitung des dritten Aktes, wo, wenn der Vorhang aufgeht, Sachs in tiefem Sinnen dasitzt, lasse ich die Baßinstrumente eine leise, weiche, tief melancholische Passage spielen, die den Charakter größter Resignation trägt: da tritt, von Hörnern und sonoren Blasinstrumenten die feierlich freudig-helle Melodie des „Wacht auf! Es nahet gen den Tag: ich hör' singen im grünen Hag ein' wonnigliche Nachtigall" wie ein Evangelium hinzu und wird wachsend von dem Orchester durchgeführt.

Es ist mir nun klar geworden, daß diese Arbeit mein vollendetstes Meisterwerk wird und — daß ich sie vollenden werde. Mir aber wollte ich ein Geburtstagsgeschenk machen, ich tu' es, indem ich Ihnen diese Nachricht sende.

Bewahren Sie sich; pflegen Sie sich, und — müssen Sie an mich denken — so stellen Sie sich vor, Sie sähen mich immer in der Stimmung dieser Geburtstags-Morgenstunde: dies wird Ihnen tröstlich sein und auch Sie werden gedeihen. Gewiß!

Schönsten Gruß von Ihrem

Richard Wagner.

Nun ist auch die Ironie in die „erhabene, Schmerzen lösende Heiterkeit“, in den weltbesiegenden, nicht weltverneinenden Humor verwandelt. Wir erblicken die ganze Handlung aus der Seele des Hans Sachs, aus seinem goldenen, sonnigen Herzen. Aus der Liebesnacht und dem Todessehnen des Tristan erhob sich der Sonnenglanz der Festwiese. Aus tiefem Leiden genesend lächelt der Meister der Welt wieder zu.

Und für diese tiefinnerliche seelische Handlung welch farbenprächtiger Rahmen, welch treues lebensvolles Bild altdeutscher Bürgerherrlichkeit! Junker Walther, in dem der ritterliche Minnesang Walthers von der Vogelweide noch einmal aufleuchtet, tritt vor die regelstarre Meisterzunft. Die Meistersinger sind unmittelbar aus den alten Minnesingern hervorgegangen. Aber die bürgerlichen Handwerksmeister des 16. Jahrhunderts stehen den ritterlichen Herren des 13. Jahrhunderts doch weltenfern. Der Geist des Minnesangs verflog, die Form allein blieb übrig. Das rauschende Blättergrün und die duftige Blütenpracht des Minneliedes sind abgestreift, nur

Tristan u. Isolde.

Personen.

Tristan.
Isolde.
König Marke.
Kurwenal.
Melot.
Brangäne.
Ein Hirt.
Schiffsvolk. Hafenleute. Burgleute

Erster Akt.

ZWEI SEITEN AUS DER TRISTANDICHTUNG [1857]

Verkleinerte Nachbildung [Bisher unveröffentlicht]

Original im Besitze der Frau Cosima Wagner

Melot
(an Tristan auffahrend.)
~~Wer thut [illegible]~~
~~[illegible]~~ Zur Rache, König!
Duldest du diese Schmach?
Tristan
(zieht sein Schwert u. wendet sich schnell zu Melot)
Wer wagt sein Leben an das meine?
(heftet den Blick auf Melot.)
Mein Freund war der;
er minnte mich hoch u. theuer;
um Ehr' und Ruhm
mir war er besorgt wie Keiner.
Zum Uebermuth
trieb er mein Herz:
die Schaar führt' er,
die mich gedrängt,
Ehr' und Ruhm mir zu mehren,
dem König dich zu vermählen! —
Dein Blick, Isolde,
blendet' auch ihn:
~~aus Eifer verrieth der Freund~~
aus Eifer verrieth
mich der Freund
dem König, den ich verrieth: —
Der Minne Macht
hat's voll Macht!
~~Die Minne [illegible]~~
~~Die dich [illegible]~~
Die Minne hat ihn entwehrt.
Der kurze Weg [illegible] —
den letzten Weg, Isolde,
den dich doch führen sollte!
Wehr' dich, Melot! —

Er dringt auf ihn ein; als Melot ihm das Schwert entgegenstreckt, lässt Tristan das seinige fallen und sinkt verwundet zu Boden. Kurwenal empfängt ihn in seine Arme. Isolde stürzt sich an seine Brust. Marke hält Melot zurück.

~~[illegible]~~
~~(zu Marke [illegible])~~
~~[illegible] Melot!~~
~~[illegible]~~

Der Vorhang fällt schnell.

das starre Gezweig, die öde Form lebt weiter. Vor diese Regelrechten tritt der jugendliche Genius, der am Urbild des Meistergesanges, am Minnesang zum Dichter erwachte! Und sie schütteln die ehrsamen Köpfe vor solchem unfaßlichen Stürmer und Dränger, der aus überströmendem Gefühl heraus singt, während sie selber ängstlich Silben zählen und Noten messen. Nur Hans Sachs versteht den Ritter. Denn Sachs hat sich ein frisches Herz bewahrt und ist der Natur nicht abgestorben wie seine Zunftgenossen. Zugleich spiegelt Junker Walther die Stellung des Genius unter Philistern, Talenten und Gelehrten. „Denn wer als Meister ward geboren, der hat unter Meistern den schlimmsten Stand!"

Die Zunft hat Wagner getreu nach den Quellen geschildert, nach Wagenseils Meistersingerbuch (1697). — Die Gestalten der einzelnen Meister sind vortrefflich gezeichnet. Pogner, der reiche Goldschmied, vertritt den behäbigen Bürger der freien Reichsstadt. Ihm eignet eine gewisse gutmütige Prahlerei, der aber doch auch höherer Gedankenflug nicht völlig mangelt. Daß der Kunsthandwerker vornehmere Kunstbegriffe besitzt, ist wohlbegründet. Die andern bleiben völlig im Kleinlichen, Persönlichen befangen, als echte Spießbürger, alles Neue und Große ist ihnen schlechthin unverständlich. Kothner, der Bäcker, ist ein Musterbild alltäglicher Plattheit; seine lapidaren Aussprüche erschließen uns seine „Gedankenwelt" bis auf den Grund. Beck-

messer, der Stadtschreiber, ist der Typus des boshaften, verschlagenen, verschmitzten, dummdreisten Philisters. Doch „die schwache Stunde kommt für jeden!“ Gegen Hans Sachs ist selbst die Gemeinheit machtlos. Vor dem Humor besteht nichts!

Die Nürnberger Bürger beobachten wir in ihrem ganzen Tun und Treiben, mittags als ehrsame Kirchgänger, abends bei der Keilerei. Wie fehdelustig strömen sie aus den finstern Gassen heran, in der löblichen Absicht, im Dunkeln mit ihren Feinden ungestraft abzurechnen! Die tollen Lehrbuben und Gesellen sind die ersten am Platz, sie vermehren mit heller Freude die allgemeine Wirrnis und wischen in seligem Übermut ihren gestrengen Brodherren eins aus. Und endlich der Nachtwächter, der mit seinem Hornstoß die Streitenden scheucht, und verwundert auf die leeren mondhellen Gassen blickt! In allen diesen köstlichen, aus dem frischen Leben gegriffenen Bildern steckt soviel schalkhafter Humor und sichere glückliche Charakterisierung, wie sie nur der große gottbegnadete Dichter besitzt. Am Johannistag belauschen wir dasselbe Volk auf der Festwiese. Wir sehen den Aufzug der Zünfte, der Schuster, Schneider, Bäcker mit ihren volkstümlich gemütlichen Gesängen. Wir hören den Festjubel und erfreuen uns am Tanz der Mädchen und Gesellen. Die Begeisterung erregter Massen in großer Zeit klingt uns aber mächtig aus dem Reformationschoral entgegen: „Wach' auf, es nahet gen den Tag!“ Was Hans Sachs in stiller Einsam-

keit ersann, tönt dem Dichter hier als machtvoller Widerhall aus dem Herzen seines Volkes entgegen. Wir finden alles, was wir vom vollkommenen deutschen Städtebild um 1550 verlangen, in lebendigster Pracht und Fülle. Nur Goethes Götz und Faust (z. B. im Osterspaziergang) bieten in ähnlicher Weise und scheinbar völlig absichtslos und ungezwungen so lebendige Bilder des 16. Jahrhunderts als bunten Rahmen einer tiefinnerlichen Handlung. Hier ist die Umwelt, die im echten Kunstwerk natürlich nie Selbstzweck sein darf, in einzig genialer Weise verwertet.

Lieb Evchen endlich, des Goldschmieds Töchterlein! Wir verstehen sie aus ihren Worten an Sachs: „was ohne deine Liebe, was wär' ich ohne dich! durch dich erwacht', durch dich nur dacht' ich edel, frei und kühn, du ließest mich erblühn!" Das Erblühen vom Kind zur Jungfrau wird hier nicht allein durchs Liebeswunder vollbracht, nein, ebenso sehr durch des Meisters unendliche Herzensgüte, in deren Sonnenstrahl alles Schöne und Gute zu Licht und Leben dringen muß.

Das sind ein par flüchtige Züge aus dem Goldhort des Wagnerschen Gedichtes. Wer den Schatz heben will, findet köstlicher Kleinodien Überfülle.

Die Musik gründet sich hier ebenso auf Bachs Polyphonie wie auf Beethovens Motivreichtum. Wie in einem Brennpunkt sammeln die Meistersinger alles Hohe und Große und Liebliche, was deutsche Meister gedacht, gesagt und gesungen

haben. Es ist ein rechtes deutsches Meisterwerk, das im Herzen eines wahrhaft deutschen Volkes tiefe Wurzeln schlagen muß.

Tristan und Meistersinger, die so innig zusammenhängen, bestätigen ein vielberufenes Wort Platos, es sei eines und desselben Mannes Sache, eine Komödie und eine Tragödie zu schreiben. Wir verstehen auch auf so tiefem Grund Schillers Meinung, daß die Komödie das höchste poetische Werk sein würde: „wer über alles lachen könnte, würde die Welt beherrschen."

„Wer sich über die Nachbarschaft des Tristan und der Meistersinger befremdet fühlen kann, hat das Leben und Wesen aller wahrhaft großen Deutschen in einem wichtigen Punkte nicht verstanden: er weiß nicht, auf welchem Grunde allein jene eigentlich und einzig deutsche Heiterkeit Luthers, Beethovens und Wagners erwachsen kann, die von andern Völkern gar nicht verstanden werden wird und den jetzigen Deutschen selber abhanden gekommen zu sein scheint — jene goldhelle, durchgegorene Mischung von Einfalt, Tiefblick der Liebe, betrachtendem Sinn und Schalkhaftigkeit, wie sie Wagner als köstlichen Trank allen denen eingeschenkt hat, welche tief am Leben gelitten haben und sich ihm gleichsam mit dem Lächeln der Genesenden wieder zukehren." (Nietzsche, Richard Wagner in Bayreuth.)

K. VON ROZYNSKI

Mit Genehmigung von Fritz Grandt, Berlin

PARSIFAL



PARSIFAL



PARZIVAL WAR URSPRÜNGlich im Tristan verflochten. Im dritten Aufzug sollte der Gralsucher wie eine himmlische Trostererscheinung am Schmerzenslager Tristans vorüberziehen. Am 10. April 1857 erlebte Wagner den Karfreitagszauber, der ihn an die bedeutungsvolle Stelle in Wolframs Parzival gemahnte, wo der Held nach langer Irrfahrt am Karfreitag in Trevrizents stiller Waldklause einkehrt und vom ritterlichen Einsiedler Belehrung und Ablaß empfängt. Da löste sich Parzival endgültig und selbständig vom Tristan los und das Drama in drei Aufzügen wurde schon damals skizziert. In den Briefen an Frau Wesendonk hören wir vom Werden und Wachsen dieses Planes, der im August 1865 auf Wunsch König Ludwigs in größerem Umfang ausgeführt wurde. Im Winter 1876/7 ward aus dem Münchener Entwurf die Parsifaldichtung, vollendet am 13. Februar 1877. Die Vertonung geschah vom Herbst 1877 bis 13. Januar 1882.

Im Briefe an Frau Wesendonk vom 30. Mai 1859 spricht sich Wagner über sein Verhältnis zu Wolfram aus. Er fühlt sich damals, wie einst auch beim Lohengrin, von der mittelhochdeutschen Dichtung förmlich abgestoßen und erkennt ganz genau, daß er für sein Drama nicht das Epos, sondern die ganze Sage verwenden und in der Hauptsache doch alles vereinfachen

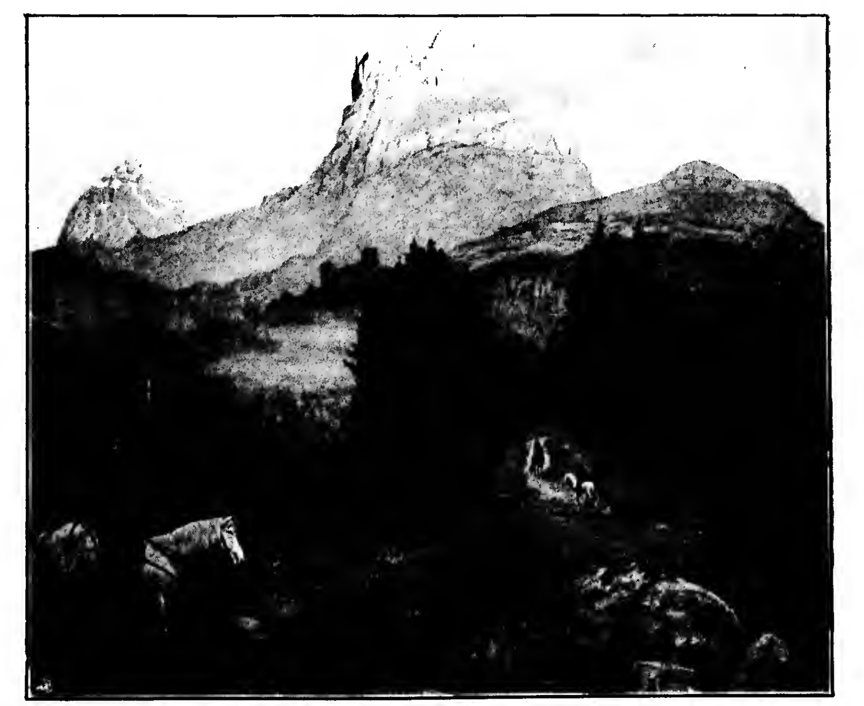
und neu erfinden müsse. Die Parsifaldichtung klärt und vertieft sich auch, je mehr Wagner das Epos Wolframs verläßt, an das die ersten Entwürfe sich enger anschlossen als die endliche Fassung. Wagner benützte Wolframs Parzival in den Übersetzungen von San Marte (1836 und 1841) und Simrock (1842), wo auch alles, was man damals von der Gralssage wußte, mitgeteilt war. Auch Görres' Einleitung zum Lohengrin kam 1877 noch einmal in der Etymologie und Schreibung Parsifal zur Geltung. Aus dem Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht stammen die Blumenmädchen. Den größten Einfluß aber gewannen die Dramenentwürfe Jesus von Nazareth (1848) und die Sieger (1856), also christliche und buddhistische Vorstellungen, die mit der Gralssage verschmolzen. In den letzten Jahren seines Lebens durchdachte der Meister das Verhältnis von Religion und Kunst. „Man könnte sagen, daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu erretten, indem sie die mythischen Symbole, welche erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach auffaßt, um durch ideale Darstellung derselben, die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit zu erkennen zu geben."

Wolframs Parzival enthält eine Fülle von Bildern in buntester Farbenpracht. Wilhelm Hertz schildert den Inhalt so: „Auf der einen Seite die weltliche Ritterschaft des Königs Artus auf lichter Flur, mit Frauendienst und Abenteuerfahrt; auf der andern

der geistliche Ritterorden des Grals mit seiner bei aller Herrlichkeit trauerdüstern Burg in einsamer Waldwildnis. Daneben Klinschors Wunderland mit dem Zauberapparat der Ritterromane, mit Wunderbett und Zauberspiegel und auf Erlösung harrenden gefangenen Königinnen. Hier die gastliche Burg des Gurnemanz, dort Trevrizents stille Waldklause.“ Und dann die vielen Frauengestalten, die holde, unschuldige Kondwiramur, die herrische Orgeluse, die wilde Gralsbotin Kundrie, — „und mitten in diesem wechselnden Gewühle die bezaubernde Gestalt des jungen Parzival, mit der Feenschönheit seiner Ahnfrau, der freudigen Heldenkraft seines Vaters und dem treuen Herzen seiner Mutter.“ Wagner erkannte sofort, daß gegen diese bunten, oft zwecklosen Abenteuer „Parzivals Entwickelung, seine erhabenste Läuterung, wenn auch prädestiniert durch sein ganzes sinniges, tief mitleidsvolles Naturell, wieder in den Vordergrund zu stellen ist. Und dazu kann ich mir keinen breiten Plan wählen, wie er dem Wolfram zu Gebote stand: ich muß alles in d r e i Hauptsituationen von drastischem Gehalt so zusammendrängen, daß doch der tiefe und verzweigte Inhalt klar und deutlich hervortritt; denn s o zu wirken und darzustellen, das ist nun einmal m e i n e Kunst.“ Wagner schied Artus und alle Abenteuer völlig aus und stellte Gralsburg und Zauberschloß, Waldesfrieden und verführerisch üppigen Blumengarten einander gegenüber. Im ersten und dritten Aufzug betritt Parsifal das Gralsgebiet, im

zweiten Aufzug das Reich des Bösen. Im Vorspiel des dritten Aufzugs sind Parsifals Irrfahrten geschildert. Das Lohengrinvorspiel ist die Herabkunft des Grales, das Parsifalvorspiel die Gralsfeier. Schon der Schauplatz zeigt an, ob Himmel oder Hölle des Helden Seele beherrschen. Gral und Speer sind die Sinnbilder religiöser Weihe und ritterlicher Heldentat. Klingsor hat den Speer geraubt und Amfortas verwundet. Das Verhältnis Klingsors zum Gral und zu Amfortas ergab sich durch Verschmelzung des Zauberers mit dem Heiden, der, nach Wolfram, ausfuhr, um den Gral zu rauben und den Amfortas mit einem giftigen Speer verwundete. Amfortas siecht dahin, mit ihm die Ritterschaft und die Welt, in der keine Heldentaten mehr geschehen. Klingsors Reich ist die Welt der Sinnlichkeit und Versuchung, sofern sie den ritterlichen Heldengeist entnervt und zerstört. Alle diese Züge sind wohl in den verschiedenen Quellen verstreut, manchmal nur entfernt angedeutet, aber erst Wagner hat sie zu so anschaulicher Wirkung kraftvoll zusammengefaßt. Die Handlung im Parsifal besteht nun darin, daß der törige Knabe rein bleibt und durch Mitleid wissend wird, aus Torheit zum Heldentum sich erhebt, den heiligen Speer und damit die verlorene Heldenkraft den Gralsrittern zurückbringt. Beim Tiermord empfindet Parsifal die erste Mitleidsregung, die sich beim Anblick des siechen Königs steigert. Im zweiten Aufzug erweckt der erste Schauer sinnlichen Verlangens, der sein un-

HANS THOMA



RITT NACH DER GRALSBURG

schuldiges Herz durchzuckt, die Erinnerung an die Wunde des Amfortas. Er wird wissend durch diese Herzensqual und durchschaut mit plötzlicher Erleuchtung alle Zusammenhänge. Er vernimmt nicht mehr nur des Amfortas Klage, sondern des Heilands Klage:

„Erlöse, rette mich,
aus schuldbefleckten Händen!"

Aus seiner Reinheit und seinem Wissen gewinnt er die Kraft, der Versuchung zu widerstehen. In zahllosen Kämpfen wahrt er das Heiltum des Speeres und führt die heilige Waffe unentweiht zum Grale zurück. Bei Wolfram gibt der ritterliche Gurnemanz dem jungen Toren Unterweisung in höfischen Künsten, und der Einsiedler Trevrizent bringt am Karfreitag den mit Gott und Welt zerfallenen Parzival zur Erkenntnis, zur Buße und Sühne. Im Drama erwächst der Held in wildem Leiden sich selbst, und Gurnemanz, der auch Trevrizent ist, kann dem siegreich Vollendeten nur Segen und Königsweihe geben.

Die eigenartigste Neuschöpfung ist Kundry. Äußerliches Vorbild gaben Wolframs Kundrie, die häßliche Gralsbotin, und die wunderschöne Orgeluse, deren Zauber Gawan verfällt, Parzival aber widersteht. Orgeluse ist in loser Verbindung mit Klingsors Wunderschloß. Die französischen Gralsromane erzählen von allerlei Versuchungen, die dem Gralsucher drohen. So kann auch im allgemeinen der zweite Aufzug des Dramas aus Wolframs Parzival ab-

geleitet werden. Aber wie die Blumenmädchen, so stammt auch hier noch manches aus indischer Sage, aus den „Siegern". Kundrys geheimnisvolles Wesen, das in ihren in Zeit und Raum wechselnden Erscheinungen zum Ausdruck kommt, hängt mit der indischen Wiedergeburtslehre zusammen. In der Buddhasage umschmeicheln Maras Töchter als wunderschöne Mädchen verführerisch den aus Mitleid und Wissen zur Erlösung strebenden Königssohn. Endlich schleudert Mara der Böse eine Wurfscheibe gegen Buddha, die aber nur langsam, wie ein welkes Blatt durch die Luft fliegt und strahlend über seinem Haupte schweben bleibt. In der Idee wie in Einzelheiten wirkt also die indische Sage bedeutend auf das Drama ein.

Im dritten Aufzug ist Kundry die büßende Magdalena. Im Jesus von Nazareth sollte Maria von Magdala in heftiger, sündiger Liebe zu Jesu entbrennen, dann aber in reiner beseligender Liebe zu den Füßen des Erlösers knien, ihm die Füße waschen, salben und mit den Haaren trocknen, sich preisend, ihm gedient zu haben. Zu dem evangelischen Vorbild der Kundrygestalt kam noch das sagenhafte der Herodias-Salome und des Ahasver. Kundry verlachte einst den Herrn und ist dafür verflucht, von Welt zu Welt zu wandern, ihm wiederzubegegnen. Sein erstes Königsamt verrichtet Parsifal, indem er diesen Fluch von ihr löst:

„Die Taufe nimm
und glaub' an den Erlöser!"

So wirkt christliche, indische, mittelalterliche Sage zusammen, und Parsifal selbst wird zum Statthalter Christi auf Erden. Schon am 2. März 1859 schreibt Wagner an Frau Wesendonk: „der Parzival hat mich viel beschäftigt: namentlich geht mir eine eigentümliche Schöpfung, ein wunderbar weltdämonisches Weib (die Gralsbotin) immer lebendiger und fesselnder auf."

Am 12. Juli 1856 schrieb Wagner an Liszt: „ich habe zwei wundervolle Stoffe, die ich noch einmal ausführen muß: Tristan und Isolde — dann aber — der Sieg — das Heiligste, die vollständigste Erlösung." Aus dem Tristan löste sich Parsifal und verschmolz mit Christus und Buddha. Im „Jesus von Nazareth" war viel Dogma und Geschichte, in den „Siegern" viel lehrhafte Ethik. Im Parsifal lebt und wirkt, ohne Dogma und Tendenz, in Heldentum und Christentum die Religion des Mitleids. So ist Wagners letztes Werk ein wundervolles Vermächtnis, eine künstlerische Verklärung seiner tiefsten und reinsten Anschauungen und Gedanken über unsern christlichen, von allen historischen Zufälligkeiten und Trübungen befreiten Glauben.

„Höchsten Heiles Wunder:
Erlösung dem Erlöser!"

Der Parsifal ist ein Bühnenweihfestspiel, zur Weihe des Bayreuther Hauses und Spieles, und um seines weihevollen Inhalts willen. Daher bestimmte der Meister nachdrücklich:

„Indem ich mit seiner Dichtung eine unseren Operntheatern mit Recht durchaus abgewandt bleiben sollende Sphäre beschritt, glaube ich die Veranlassungen, welche den Ring des Nibelungen dem Bühnenfestspielhaus in Bayreuth entführten, für den Parsifal schon dadurch unmöglich gemacht zu haben."

„Während der Ausführung ist mir der Charakter dieser meiner letzten Arbeit dahin immer deutlicher geworden, daß, selbst unter allen denen Umständen, welche noch Aufführungen der einzelnen Stücke des Ringes des Nibelungen auf unseren Stadt- und Hoftheatern zuläßlich machten, das Bühnenweihfestspiel „Parsifal" mit seinen unmittelbar die Mysterien der christlichen Religion berührenden Vorgängen unmöglich in das Opern-Repertoire unserer Theater aufgenommen werden darf. Mein erhabener Wohltäter, der König von Bayern, stand, als ich ihm dies eröffnete, innig verständnisvoll sofort davon ab, den „Parsifal" auf seinem eigenen Hoftheater sich vorgeführt zu sehen, wogegen er einzig das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth für solche — besondere und seltene — Aufführungen geeignet erklärte."

König Ludwig aber verfügte: „Mein Wunsch ist, dass das heilige Bühnenweihfestspiel nur in Bayreuth gegeben und auf keiner anderen Bühne entweiht werde."

Für die in diesem Büchlein vorgetragene Auffassung verweise ich vornehmlich auf Chamberlain, Richard Wagner München 1896 und 1901; zum Rienzi vgl. E. Reuss in den Bayreuther Blättern 12, 1889 S. 150 ff. und meinen Aufsatz in der Musik I, 1902 S. 1833 ff.; zum Holländer vgl. Bühne und Welt III. 1901 S. 866 ff.; zum Tannhäuser und Lohengrin vgl. Bayreuther Taschenkalender 1891 und 1894; zum Ring vgl. Golther, die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung R. Wagners, Charlottenburg 1902; zum Tristan vgl. Bühne und Welt I, 921 ff.; zum Parsifal vgl. Karl Heckel, Bayreuther Blätter 14, 1891 S. 5 ff. und Golther ebenda S. 201 ff. — Die Vignetten nach Beardsley auf S. S. 54 und 79 wurden mit Genehmigung von F. H. Evans in London aufgenommen.



DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen:

Fortsetzung auf nächster Seite

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 62

Gedruckt in Leipzig
bei Poeschel & Trepte

